

Redes transatlánticas

Intelectuales y artistas entre América Latina y Europa durante la Guerra Fría

VERÓNICA ABREGO / THOMAS BREMER (EDS.)

Verónica Abrego / Thomas Bremer (eds.)

Redes transatlánticas

Intelectuales y artistas entre América Latina y Europa durante la Guerra Fría



B I B L I O T H E C A I B E R O - A M E R I C A N A

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano
Vol. 192

Verónica Abrego / Thomas Bremer (eds.)

Redes transatlánticas

Intelectuales y artistas entre América Latina y Europa durante la Guerra Fría

Iberoamericana • Vervuert

2023

c/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main

info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISSN 0067-8015
ISBN 978-84-9192-367-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-465-8 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-466-5 (e-book)

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968694665

Depósito legal: M-26711-2023

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros

Imagen de la cubierta: Edgardo Antonio Vigo: detalle de un sobre, sin año, colección ASPC/ Zentrum für Künstlerpublikationen, Museum Weserburg für Moderne Kunst, Bremen. “Set Free Palomo” fue el sello de la campaña de arte postal que el poeta y artista Edgardo Antonio Vigo inició tras la desaparición de su hijo Palomo, secuestrado en su casa durante un operativo ilegal del ejército argentino el 30 de julio de 1976 y no hallado hasta hoy. A pesar de la censura gubernamental, las cartas y obras gráficas de Vigo llegaron a artistas de todo el mundo. Por gentileza del Zentrum für Künstlerpublikationen, Museum Weserburg für Moderne Kunst, Bremen.

Composición: Patricia Schulze

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en España

Índice

https://doi.org/10.31819/9783968694665_201

Prefacio

Las contribuciones aquí reunidas fueron presentadas en parte en la sección del 9º Congreso del Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina (CEISAL) que tuvo lugar en Bucarest a fines de julio de 2019 y a la que convocamos conjuntamente bajo el lema “Redes transatlánticas: intelectuales latinoamericanxs en la Europa de la Guerra Fría (1945-1991)”. En aquel momento, nadie intuía que pocos meses más tarde la pandemia más seria de las últimas décadas nos mostraría la cara oscura de la globalización, cobrando millones de víctimas y afectando también, entre tantas otras vicisitudes, el acceso a las bibliotecas y los archivos de todo el mundo. Esta es una razón más para reconocer la tarea de las y los participantes de esta publicación realizada en condiciones difíciles: a todas y todos les hacemos llegar nuestra honda gratitud por su aliento.

Agradecemos asimismo a la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg por haber prestado su valiosa ayuda en la organización de la sección, y a la Johannes Gutenberg-Universität Mainz y su Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) por su generosidad al haber hecho posible esta publicación. Nos honra especialmente que el Ibero-Amerikanisches Institut SPK haya incluido este volumen sobre las redes transatlánticas entre América Latina y Europa en su serie de publicaciones.

Verónica Abrego y Thomas Bremer

https://doi.org/10.31819/9783968694665_202

Introducción

Thomas Bremer / Verónica Abrego

Pocas áreas de la historia contemporánea han recibido tanta atención por parte de las y los investigadores en los últimos años como la así llamada Guerra Fría, un conflicto al cual uno de sus mayores expertos, el historiador noruego Odd Arne Westad, se refiere en su trabajo de 2017 *The Cold War. A World History* con las siguientes palabras:

> La Guerra Fría fue un enfrentamiento entre el capitalismo y el socialismo que tuvo su punto álgido en los años comprendidos entre 1945 y 1989, aunque sus orígenes se remontan mucho más atrás en el tiempo y sus consecuencias aún pueden sentirse en la actualidad.[1]

Los "Estudios sobre la Guerra Fría" o, incluso, los "Nuevos Estudios sobre la Guerra Fría" han generado entretanto sus propios centros de investigación, órganos de publicación y conferencias especializadas, principalmente en los Estados Unidos. De esa manera han reforzado el ya existente predominio estadounidense en la elaboración de las fuentes históricas y, más que nada, en su interpretación desde la perspectiva de una de las partes del conflicto.

Aunque en un primer momento el caudal bibliográfico pueda impactar debido a su prolificidad, si se observan con mayor detenimiento las muchas decenas de volúmenes de literatura de investigación publicados en los últimos años, incluso solo de forma aleatoria, se puede ver que el foco de atención se centra predominantemente en los trabajos que analizan la relación entre las dos potencias hegemónicas, Estados Unidos y la Unión Soviética, dentro de sus respectivas esferas de influencia. Los trabajos sobre el accionar de países más pequeños o incluso de continentes enteros (Europa, Asia) se limitan en su mayoría a examinar su posición dentro del campo de conflicto entre los dos grandes actores, y del mismo modo se ocupan casi siempre de la acción gubernamental, de la historia diplomática, militar

1 Trad. del inglés: "The Cold War was a confrontation between capitalism and socialism that peaked in the years between 1945 and 1989, although its origins go much further back in time and its consequences can still be felt today" (Westad 2017, 1).

y económica, raramente del comportamiento de la sociedad civil, poco del de los intelectuales, y casi nunca de posicionamientos políticos más allá de la posibilidad de atribuirlos inmediatamente a uno de ambos bandos.[2]

Así se perpetúa una perspectiva que, como en los tiempos de la propia Guerra Fría, clasifica a todos los acontecimientos predominantemente como elementos de una contienda permanente en un conflicto estratégico e ideológico entre el "comunismo" y el "capitalismo". Lo mismo sucede en el campo de la cultura, donde la lucha por la hegemonía entre las dos superpotencias se libró de forma decisiva en los países de Europa, dividida política e ideológicamente según esferas de influencia, irradiando desde allí a todo el mundo. "En Europa, la Guerra Fría dio forma a una nueva manera de transferir y vender ideas, valores, producciones y reproducciones", escribe Jessica Gienow-Hecht en su panorama sobre el tema y sostiene:

> El interés estatal, la estrategia geopolítica, las preconcepciones ideológicas, la obsesión por autodefinirse y el continuo desafío que significaba la imagen de ser el enemigo dictaron sus perfiles en un grado sin precedentes. En ese sentido, la Guerra Fría fue una guerra entre dos mundos y dos perspectivas diferentes, dos formas de organizar la vida cultural, dos posibilidades de definir la modernidad y de enfrentarse a su reto cultural más desalentador: cómo preservar la tradición cultural frente al inmenso cambio social que se avecinaba.[3]

En el contexto europeo, tanto la política cultural estadounidense como la soviética pueden leerse como parte de un debate sobre la modernización cultural, en el que –de forma un tanto simplista y agudizada durante todo el periodo comprendido entre 1950 y 1990– el planteamiento estadounidense en materia de difusión tendió a concentrarse en el ámbito de lo popular, la cultura pop y el cine, mientras que el enfoque soviético hacía hincapié en la herencia cultural, el "humanismo", la música clásica y la tradición literaria europea. Así, la política cultural soviética presentaba

---

2 Para una primera visión de conjunto, aunque a partir de 2010 y con una proporción significativa mucho mayor de literatura en inglés y solo una pequeña proporción de literatura en francés, alemán o español, véase "Bibliographical Essay" en Leffler y Westad 2010, vol. 1, 508-551, así como las referencias bibliográficas, en su mayoría extensas, de las obras citadas a continuación.

3 Trad. del inglés: "State interest, geopolitical strategy, ideological preconceptions, obsessive self-definition, and the continuous challenge of an enemy image dictated its contours to an unprecedented degree. In that sense, the Cold War was a war about two different Weltanschauungen, two ways to organize cultural life, two possibilities of defining modernity and grappling with its most daunting cultural challenge: how to preserve cultural tradition in the face of impending massive social change" (Gienow-Hecht 2010, 399).

a sus sociedades como herederas legítimas de la Ilustración europea y la estadounidense intentaba refutar la acusación de ser una sociedad y una nación sin tradiciones culturales, sin cultura, produciendo al mismo tiempo un fenómeno que el director de orquesta inglés Kriss Russman llamó polémicamente "la coca-colonización de la música" (Russman 2002; cf. también Fosler-Lussier 2015). Traducidas a la práctica, la promoción de exposiciones de arte contemporáneo estadounidense, semanas de cine o traducciones de autores contemporáneos estadounidenses en editoriales europeas políticamente "controlables", por un lado, y las actuaciones de famosos pianistas, directores, orquestas y compañías de ballet soviéticos, por otro, solían oponerse, en una fórmula exagerada y concisa: Walt Disney y Jackson Pollock versus el Teatro Bolshói.[4]

El hecho de que casi todas las iniciativas culturales por parte de EE.UU., así como la multitud de programas de intercambio de científicos, estuvieran esencialmente controladas por los fondos de la CIA prácticamente desde el principio, las desacreditó considerablemente durante los años posteriores al final de la Guerra Fría. El espectacular estudio de Frances Stonor Saunders *Who Paid the Piper?*, publicado en 1999, y poco después la monografía de Hugh Wilford *The Mighty Wurlitzer. How the CIA Played America* (2008) demuestran que la CIA financió todo lo que podía "venderse" al público como un signo de la superioridad cultural estadounidense, desde los dibujos animados basados en *Rebelión en la granja* de George Orwell hasta los conciertos de *jazz* de Dizzy Gillespie o, en estrecha coordinación con el Museo de Arte Moderno, el pabellón de Estados Unidos en la Bienal de Venecia y la exposición de pinturas "expresionistas abstractas".[5] Pintores como Jackson Pollock –"nacido en el oeste,

4 Una contextualización más amplia se encuentra en, por ejemplo, Prevots 1998; Caute 2003; Sirinell y Souto 2008 [principalmente relacionados con el país]; Calandra 2011 (parcialmente idéntico a Calandra y Franco 2012); Jarausch, Ostermann y Etges 2017; Mikkonen, Scott-Smith y Parkkinen 2019; para el ámbito de la política cultural soviética, solo Nagornaja 2018 ofrece actualmente estudios más completos.

5 Frances Stonor Saunders (1999), *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, o la edición estadounidense con el título más neutro *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York: New Press 2000; Hugh Wilford (2008), *The Mighty Wurlitzer. How the CIA Played America*. En concreto, sobre el papel del expresionismo abstracto en la Guerra Fría, véase Serge Guilbaut (1988), *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide* (nueva edición Paris: Hachette 2006); sobre el papel del arte y las revistas financiadas por la CIA, véase también, la publicación reciente y exhaustiva de Anselm Franke *et al.* (2021), *Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War*.

taciturno, bebedor empedernido, […] el artista como cowboy, que dispara pintura desde la cadera, un héroe irrefutablemente americano" (Wilford 2008, 106)– así como toda la dirección artística de la muestra se prestaban a ser puestos en escena como ejemplos de una nueva y moderna alta cultura, la cual nunca hubiera podido emerger en la Unión Soviética debido al control estatal antiliberal de la producción artística.[6]

La "organización encubridora" más importante en el ámbito cultural, el Congreso por la Libertad de la Cultura (CCF), financiado por la CIA y fundado en París en 1950, fue un ejemplo de esa "ofensiva por la paz" destinada a que las galerías de arte y las salas de conciertos sirvieran de lugares de confrontación entre el poder y la política. En el apogeo de sus actividades, esta institución, que operó desde Francia durante 17 años, tenía oficinas de contacto en 35 países, organizaba conferencias internacionales, financiaba premios y galardones para artistas y escritores estadounidenses, y, sobre todo, se los otorgaba a personas de otras nacionalidades. En especial, trató de influir en más de 20 revistas de prestigio intelectual, en particular aquellas relacionadas a la "izquierda no comunista" (el término tenía incluso su propio acrónimo, "NCL", "Non-Communist Left"), a través de una financiación encubierta, o impulsando su fundación desde un principio. Aparte de la famosa *Partisan Review* en los propios Estados Unidos, en Europa fueron objeto de atención *Encounter* (Inglaterra), *Preuves* (Francia), *Der Monat* (Alemania) y, en América Latina, los *Cuadernos* y *Mundo Nuevo*, entre otras.[7]

---

6 Como es de suponer, no siempre se pudieron evitar los contratiempos, por ejemplo, cuando el presidente Truman declaró ante un cuadro de Yasuo Kuniyoshi de un estilo análogo a Picasso: "Si eso es arte, yo soy un hotentote", en la exposición "Advancing American Art", financiada por la CIA (como se recoge en Caute 2003, 545, 544). La gira por Argentina del más famoso de todos los poetas estadounidenses de la época, Robert Lowell, organizada minuciosamente en el verano de 1962, también acabó en un desastre cuando el autor dejó de tomar la medicación contra su síndrome maníaco-depresivo, se subió completamente desnudo a un monumento ecuestre en el centro de Buenos Aires y declaró ser el "César de Argentina" (Saunders 1999, 344-349, esp. 348).

7 Las revistas en cuestión (incluidas las de Asia, África y Oriente Medio) han sido retratadas por Scott-Smith y Lerg (2017); en cuanto a las revistas latinoamericanas, véase más abajo. Después de que la financiación del Congreso para la Libertad de la Cultura por parte de la CIA fuera descubierta gracias a investigaciones periodísticas en 1967, este fue inmediatamente disuelto. Por otra parte, la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA), fundada en 1953, que gestionaba principalmente bibliotecas y en Alemania también la emisora de radio RIAS, existió con este nombre hasta 1999 y luego fue integrada al Ministerio de Asuntos Exteriores (Grémion 1995).

Por otra parte, era un hecho conocido y público que las iniciativas culturales soviéticas, aunque actuaran en colaboración con las organizaciones de los respectivos partidos comunistas nacionales, recibían fondos estatales y estaban supeditadas a las autoridades del estado, es decir, dependían de su aprobación o rechazo, siendo este uno de sus flancos débiles y objeto de ataques por parte de las iniciativas estadounidenses. En concreto, el Congreso por la Libertad de la Cultura tenía su correlato soviético en el Consejo Mundial de la Paz, fundado en 1948 en Breslavia/Wroclaw, una institución que al principio también había tenido su sede en París para operar más tarde desde Praga. Su primer presidente fue el famoso físico Frédéric Joliot-Curie, yerno de Marie Curie, y su vicepresidente, el escritor ruso Ilya Ehrenburg. Fue justamente para el Congreso Mundial de la Paz organizado en París en 1949 que Pablo Picasso diseñó la silueta de su famosa paloma de la paz. Aunque la pugna no se declarara abiertamente, los conceptos ideológicos centrales defendidos por cada institución, "Libertad/Freedom" y "Paz/Mir", ya en los años cincuenta se vinculaban inmediatamente a una posición política en la lucha hegemónica bipolar. Gabriela Mistral, la poeta chilena, primera –y única– latinoamericana en ser galardonada con el Premio Nobel de Literatura, hablaba de la "paz" como una "palabra maldita" y la escritora argentina María Rosa Oliver afirmaba: "Estoy a favor de la paz, pero no puedo decirlo, porque enseguida creen que soy una comunista" (ambas citadas en Iber 2015, 67).

En definitiva, en el campo de la cultura la orientación política prevaleció de forma abrumadora: en los estados "occidentales" de la Europa dividida predominaron las iniciativas culturales y, por supuesto, de propaganda estadounidense, mientras que en los estados "orientales" preponderaron las iniciativas culturales y, por supuesto, de difusión soviética; en suma: la "Guerra Fría cultural" fue una parte tan importante de la pugna entre las grandes potencias como lo fue la "Guerra Fría diplomática".

La Guerra Fría y América Latina

La Guerra Fría no fue un conflicto real entre naciones, pues ambas superpotencias se cuidaron de no entrar en hostilidades directas entre sí. La crueldad y la brutalidad que la caracterizaron fueron, sin embargo, equivalentes. "Los aspectos más importantes de la Guerra Fría no fueron ni militares ni estratégicos, ni estuvieron centrados en Europa", se lee en Odd

Arne Westad, "sino que estuvieron relacionados con el desarrollo político y social del Tercer Mundo".[8]

En el caso de América Latina, se puede distinguir ciertamente entre un periodo "antes de 1959" y otro "después de 1959", en el que la revolución en Cuba marca la línea divisoria. Con Germán Albuquerque Fuschini puede identificarse además una "latinoamericanización" general de la Guerra Fría a partir de 1959, pues entonces el continente se colocó por primera vez en el centro de los debates políticos mundiales (2011, 289 y ss.). Desde el punto de vista político, la situación de América Latina en el marco de la Guerra Fría estuvo marcada por tres acontecimientos determinantes:

El primer hito decisivo tuvo lugar en 1954 con la intervención de la administración de Dwight Eisenhower contra el gobierno electo de Guatemala bajo la presidencia de Jacobo Árbenz, quien se había comprometido a promover una política de reformas de gran alcance incluyendo una reforma agraria y que, por tanto, entraba en conflicto sobre todo con los intereses de la United Fruit Company. En 1952, Árbenz expropió las tierras baldías –incluidas aquellas que pertenecían a empresas estadounidenses– y las repartió entre cientos de miles de familias campesinas que hasta entonces carecían de tierras. Los antiguos propietarios consideraron que la indemnización pagada era demasiado baja (aunque ellos mismos la habían calculado previamente para ahorrar impuestos); el gobierno de Washington protestó en vano. En junio de 1954, tropas rebeldes entrenadas por los Estados Unidos invadieron el país con el apoyo de aviones de combate guiados por pilotos estadounidenses. Árbenz dimitió y la mayoría de las reformas sociales se revirtieron. Aunque la Unión Soviética no estuvo involucrada en el golpe, pues Guatemala era demasiado remota e insignificante como para que su política exterior pudiera tener una influencia decisiva y, además, en la década de 1950 la KGB solo tenía tres residencias en toda América Latina, en México, Buenos Aires y Montevideo (Andrew y Mitrokhin 2018, 27), el país no logró recuperarse ni a mediano ni a largo plazo. La pugna se prolongó en una cruenta guerra civil de varias etapas que duró al menos desde 1960 hasta 1996 e incluyó, entre 1981 y 1983, el asesinato y desaparición forzada de unas 200 000 víctimas mayormente indígenas en la región petrolera del Triángulo Ixil, el así llamado genocidio

---

8 Trad. del inglés: "The most important aspects of the Cold War were neither military nor strategic, nor Europe-centred, but connected to political and social development in the Third World" (Westad 2005, 396; véase también McMahon 2013).

maya.[9] Hasta Mario Vargas Llosa, de quien nadie sospecha que simpatice con las revoluciones políticas, narró el conflicto en su novela de 2019 *Tiempos recios*, concluyendo con las siguientes palabras:

> Hechas las sumas y las restas, la intervención norteamericana en Guatemala retrasó decenas de años la democratización del continente y costó millares de muertos, pues contribuyó a popularizar el mito de la revolución armada en toda América Latina (2019, 351).

No menos escéptico, el historiador contemporáneo Greg Grandin resumió en una entrevista de 2010: "El derrocamiento de Árbenz convenció a muchos reformistas, demócratas y nacionalistas latinoamericanos de que Estados Unidos era menos un modelo a emular que un peligro a temer".[10]

Los otros dos hitos de los años sesenta y setenta son mucho más conocidos internacionalmente y, a su manera, siguen teniendo influencia hasta nuestros días: el conflicto por la revolución en Cuba y el golpe militar en Chile.

También en Cuba la reforma de la propiedad de la tierra fue uno de los principales desencadenantes del golpe de Estado contra el anterior jefe de Estado, Fulgencio Batista, al cual un ejército guerrillero dirigido, entre otros, por Fidel Castro, obligó a abdicar el 1 de enero de 1959 tras una lucha de varios meses. Los Estados Unidos, aún bajo el mandato de Eisenhower, habían intentado intervenir militarmente, pero la "Invasión de Bahía de Cochinos" –la batalla de Playa Girón en la versión cubana de los hechos– fracasó en abril de 1961. El posterior acercamiento político de los revolucionarios cubanos a la Unión Soviética, un paso lógico en el juego de poder entre las dos superpotencias, desembocó en el emplazamiento de misiles soviéticos en la isla y, posteriormente, en otoño de 1962, en el que probablemente fuera el momento de enfrentamiento más "álgido" entre las

9 Véanse al respecto, entre otros, Piero Gleijeses (1992), *Shattered Hope: The Guatemalan Revolution and the United States, 1944-1954*; Stephen Schlesinger y Stephen Kinzer (2005 [1990]), *Bitter Fruit. The Story of the American Coup in Guatemala*; Nick Cullather (2006 [1999]), *Secret History. The CIA's Classified Account of Its Operations in Guatemala, 1952-1954*. En cuanto al contexto regional más amplio, véase Greg Grandin (2004), *The Last Colonial Massacre. Latin America and the Cold War* [sobre la historia general de Estados Unidos en Guatemala] y Roberto García Ferreira y Arturo Taracena Arriola (2017), *La Guerra Fría y el anticomunismo en Centroamérica*.

10 Trad. del inglés: "The overthrow of Árbenz convinced many Latin American reformers, democrats, and nationalists that the United States was less a model to be emulated than a danger to be feared" (Arias 2016, 701).

dos superpotencias en el transcurso de toda la Guerra Fría, incluyendo el peligro temporal de una guerra nuclear.[11]

La situación de Chile fue distinta. En 1973, el presidente electo Salvador Allende llevaba ya tres años en el cargo y gobernaba con el apoyo de los partidos socialista y comunista, cuando, tras las elecciones parlamentarias de ese año, la oposición interna chilena hasta entonces liderada por la Democracia Cristiana y la derecha creció hasta tal punto que el presidente se sintió obligado a incluir a los cuatro comandantes militares en jefe en el gabinete. A pesar de estas concesiones, sus sucesores, encabezados por el nuevo Comandante en jefe del Ejército, el general Pinochet, dieron un golpe de Estado un mes después con la ayuda de la CIA y otras agencias gubernamentales estadounidenses. El alcance total de esa operación de inteligencia que duró años solo se conoció en 1991 a través del *Informe Rettig* de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, redactado en el espíritu de la Concertación, y que fuera ampliado por el informe *Valech I* de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura en 2005; entretanto, el presidente Clinton había hecho públicos numerosos documentos de archivo en 1999 (Kornbluh 1999).

Al igual que en el caso de Guatemala veinte años antes (y a diferencia de Cuba), la Unión Soviética no estuvo directamente implicada en los acontecimientos, pero los Estados Unidos vieron la victoria sobre un gobierno netamente de izquierdas como una importante contribución para hacer retroceder la influencia ideológica del comunismo. El golpe de estado en Chile es el eslabón que une la represión política y cultural que se había iniciado en Brasil en 1964 con una sucesión de golpes militares en el Cono Sur y Centroamérica. A partir de 1975, las fuerzas militares en el poder, o aspirando a él, acuerdan el Plan Cóndor y se comprometen a cooperar mutuamente para erradicar a la izquierda revolucionaria, adaptando la Doctrina de Seguridad Nacional a las diferentes situaciones locales, implementado así sistemáticamente la persecución de disidentes políticos,

11 Tanto la investigación sobre los orígenes como la del curso y las consecuencias de la Revolución cubana sigue sufriendo una extrema asimetría de fuentes y una parcialidad de presentación que tiene como consecuencia un relato histórico que solo ha sido elaborado en partes de manera verdaderamente seria. Cuba misma fue un actor dentro de la Guerra Fría; sin embargo, los archivos pertinentes siguen sin explorarse. El mejor relato actual sobre los orígenes de la revolución corresponde probablemente a Farber (2006).

la aplicación de la tortura y la desaparición forzada de personas (véase entre otros, Esparza, Huttenbach y Feierstein 2010).[12]

Hasta qué punto los acontecimientos de Chile siguen influyendo y dividiendo a la opinión pública casi cincuenta años después y más de treinta tras el retorno a la democracia en 1989/90 se pudo ver durante las elecciones presidenciales en el invierno de 2021, cuando la postura a favor o en contra de Pinochet se convirtió en una parte importante de la campaña electoral. Los sucesos de Chile y las violaciones de los derechos humanos en las dictaduras militares de los años ochenta fueron también el detonante de una fuerte reacción en las sociedades civiles europeas, e incluso de un interés por las condiciones de América Latina que nunca antes se había registrado en esa medida. En una multitud de movimientos de solidaridad nacional –tanto en la República Federal como en la RDA, en Francia, Italia y Checoslovaquia, es decir, más allá del pensamiento binario de bloques– se encontraron personas que recaudaron dinero, apoyaron a los refugiados en su nuevo exilio y crearon instituciones, algunas de las cuales siguieron existiendo a largo plazo y se hicieron efectivas, por ejemplo, como campaña de apoyo a la reconstrucción de Nicaragua tras la caída de Somoza.

En América Latina, la lucha por la hegemonía entre las potencias mundiales, vista en su totalidad y a la luz de sus consecuencias, fue, más que una "Guerra 'Fría'", una contienda infernal. Miles de personas fueron victimizadas por razones políticas, vejadas, torturadas y asesinadas en nombre del enfrentamiento entre el "capitalismo" y el "comunismo", incluso sin que las dos superpotencias estuvieran directamente implicadas o solo apoyaran indirectamente las luchas regionales. Al recibir el Premio Nobel en 1982, Gabriel García Márquez resumió la situación histórica –centrada en los años setenta– de forma ejemplar en su célebre discurso "La soledad de América Latina":

12 También en este caso la reevaluación crítica demuestra ser un objetivo sumamente ambicioso, sobre todo porque los nuevos volúmenes de memorias de las personas implicadas y la edición de fuentes antes inaccesibles sacan a la luz constantemente nuevos detalles. Además, la reevaluación histórica contemporánea tiende a centrarse en la historia de los años posteriores al golpe y sus consecuencias. En los últimos años, se destaca la monografía de Tanya Harmer (2011) por sus nuevas perspectivas, ya que, además de describir el conocido papel de los Estados Unidos, llama la atención sobre el papel de otros estados latinoamericanos en el conflicto, especialmente el de Brasil. Véase al respecto el último volumen, detalladamente documentado, de San Francisco (2019). Sobre el papel de la política soviética en Chile, Cuba y más tarde en Centroamérica, consúltese en detalle Andrew y Mitrokhin (2018).

> Hace once años [1971], uno de los poetas insignes de nuestro tiempo, el chileno Pablo Neruda, iluminó este ámbito con su palabra. […] En este lapso [de 1971 hasta 1982] ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres arrestadas encintas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Si esto fuera en los Estados Unidos, la cifra proporcional sería de un millón 600 mil muertes violentas en cuatro años. De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huido un millón de personas: el 10 por ciento de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos y medio millones de habitantes que se consideraba como el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos. La guerra civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi un refugiado cada 20 minutos. El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América latina, tendría una población más numerosa que Noruega.
>
> Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras.[13]

Las publicaciones de los últimos años han intentado indagar en los motivos y la dinámica de la política estadounidense hacia América Latina en un contexto histórico más amplio. Stephen G. Rabe y Lars Schoultz, en particular, han procurado rastrear sobre la base de fuentes que se han hecho públicas desde entonces la toma de decisiones desde el punto de vista de los estrategas políticos ("policy makers", Schoultz) dentro de las respectivas constelaciones gubernamentales, analizando incluso los diferentes grados de competencia personal entre los responsables del respectivo ámbito político.[14] Investigaciones recientes también han demostrado hasta qué punto

13 Se puede acceder fácilmente al texto a través de Neruda (1982); el sitio oficial de la Fundación Nobel solo proporciona una traducción al inglés (20 de enero de 2022).

14 Rabe (2016 [2012]); Schoultz (2018); véase también Joseph y Spenser (2008). Pechatnov (2019) ofrece una visión general, aunque más bien en forma de ensayo y no de tratado científico, del cambio en la autocomprensión de la posición política soviética en la Guerra Fría entre los años de Jrushchov y Gorbachov (sin tener en cuenta específicamente a América Latina). Los intentos de ordenar los acontecimientos de América Latina dentro de una historia de la Guerra Fría en y desde la perspectiva del "Sur

esta política sustentó las acciones de las dictaduras latinoamericanas, especialmente en la década de 1980 (p. ej. en Chile, Argentina y Guatemala), que utilizaron la Guerra Fría como pretexto ideológico para detener, torturar y asesinar a miembros de la oposición política, pero también a sindicalistas, estudiantes y líderes de organizaciones campesinas (Esparza, Huttenbach y Feierstein 2010). La violencia organizada por el Estado se dirigía fundamentalmente contra las mismas personas, es decir, contra cualquiera que quisiera cambiar el statu quo social. Desde principios de la década de 1970, los servicios de inteligencia militar de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay habían formado la Operación Cóndor con el respaldo del gobierno de Estados Unidos para actuar de forma coordinada contra los "enemigos internos" y los "subversivos". La agresión militar ya no se dirigía contra un enemigo exterior, sino contra su propia población. La política estadounidense los apoyó durante décadas en la formación de los militares, así como con el flanqueo político-diplomático de los gobiernos contra cualquier crítica, incluso internacional.

De hecho, todavía faltan relatos comparables sobre la política soviética. Al rastrearla más de cerca, las rupturas que la desacreditaron en América Latina también tendrían que desempeñar un papel importante en las investigaciones, aunque los acontecimientos subyacentes no hayan tenido lugar allí: la invasión soviética de Hungría en 1956 configuró las decepciones políticas en América Latina tanto como la invasión de Checoslovaquia lo hizo doce años después. En su exhaustivo análisis de la relación entre los intelectuales y el comunismo en Argentina, Adriana Petra resumió este proceso en la siguiente frase:

> En algunos partidos, como en el argentino, el efecto más inmediato de los episodios de 1956 se produjo hacia afuera, pues golpeó gravemente la credibilidad que los intelectuales comunistas necesitaban de manera imperiosa para ampliar sus organizaciones frentistas y jugar algún rol en la política de la unidad nacional en la que el partido estaba embarcado de nuevo (Petra 2017, 251).

En Venezuela, fueron los acontecimientos de Praga los que contribuyeron significativamente a la creación del Movimiento al Socialismo (MAS) como escisión del Partido Comunista (PCV), mientras que el escritor uruguayo Mario Benedetti dijo, según las memorias de Lisandro Otero, "que

Global" son solo incipientes (cf. Westad 2005; McMahon 2013; Field, Krepp y Pettinà 2020).

la invasión a Checoslovaquia había sido la conmoción más grande de su vida".[15]

En el transcurso de estos años, entraron en juego un gran número de actores que no fueron "estrategas políticos" directos a nivel estatal, sino sobre todo intelectuales y artistas que adoptaron posiciones políticas en sus respectivos medios de expresión, organizaron y lideraron campañas de solidaridad nacionales e internacionales, hicieron valoraciones y declaraciones sobre los acontecimientos políticos de América Latina (y, por supuesto, de todo el mundo) en los medios de comunicación y en entrevistas, e intervinieron así en la dinámica de los procesos políticos. La política cultural –y por tanto la situación de los intelectuales– en la América Latina de la Guerra Fría sigue en parte una lógica diferente a la europea. A diferencia de Europa, América Latina no fue dividida en bloques político-ideológicos estables y esferas de influencia fijas con espacios nacionales de referencia; el apoyo y la crítica eran, por lo tanto, mucho más volátiles y no estaban sujetos a una lógica social de "disidencia" política. No obstante, también para el subcontinente se aplica en gran medida el concepto de bipolaridad, al cual el historiador chileno Germán Albuquerque Fuschini se refiere utilizando la imagen de la "trinchera", refiriéndose con ella a la contraposición de las esferas de influencia prosoviéticas y proestadounidenses (Albuquerque Fuschini 2011).

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y aún antes, numerosa gente de la cultura, la literatura, la música y las artes plásticas se posicionó claramente en el ámbito político. Entre ella se encontraba Pablo Neruda, quien había tenido actividad política desde 1936 y en el contexto de la guerra civil española, se había afiliado al Partido Comunista chileno a partir de 1945 y fue votado posteriormente como su senador. En 1953 recibiría el Premio Stalin y ese mismo año también organizaría el Congreso continental por la Paz en Santiago con una gran participación de escritoras y escritores latinoamericanos, pero poca respuesta del público (Alburquerque Fuschini 2011, 46-60; Petra 2017, 178-181). En Brasil, un caso comparable es el de Jorge Amado: exilado por razones políticas entre 1937

15 Según lo cita Lie (1996, 280). Curiosamente, poco después de esa invasión (en agosto de 1968), Carlos Fuentes, García Márquez y Julio Cortázar viajaron juntos de París a Praga invitados por la Unión de Escritores Checos, donde fueron guiados y atendidos por Milán Kundera (Vervaeke 2021). García Márquez se refirió más tarde de este viaje al pasar, Fuentes lo relató en detalle, y Cortázar parece no haberlo mencionado nunca públicamente.

y 1942, diputado por el PC brasileño de 1945 a 1948, condenado a un nuevo exilio político forzoso al ser declarado el PC ilegal, Amado recibiría el Premio Stalin dos años antes de Neruda, en 1951. En el ámbito de las artes plásticas, se destacan en México los muralistas David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, así como la artista plástica Frida Kahlo, esposa de este último; en la Argentina de Perón, fue sobre todo María Rosa Oliver quien intentó ganar a los intelectuales del país al ideario del comunismo, incluso más allá del Movimiento por la Paz (Petra 2017, esp. 205 y ss.).

El verdadero punto de inflexión en la percepción de la lucha de las superpotencias por la hegemonía fue la revolución en Cuba. A partir de 1960 –y con repercusiones hasta la actualidad– las opiniones y valoraciones sobre la Revolución cubana y la política cultural del país difirieron, haciendo inevitable posicionarse a su favor o en su contra. Basta con mencionar la famosa disputa entre Gabriel García Márquez, el partidario de toda la vida de la política cubana, y Mario Vargas Llosa, quien a mediados de la década de 1960 pasó de ser un partidario a un duro crítico de la política cubana y en el transcurso de las siguientes décadas se convirtió en un apologista de una comprensión neoliberal del Estado y la economía. Para la cultura latinoamericana también fue importante el hecho de que hubiera emergido una autoridad política estatal y una iniciativa cultural transnacional capaz de aglutinar y promover los planteamientos políticos de la izquierda latinoamericana, sin fijarlos exclusivamente en el sentido de una política cultural puramente prosoviética o de un realismo socialista tradicional. La Casa de las Américas, como centro de iniciativas culturales continentales y ya no puramente estatales, se fundó en 1959, durante el primer año de la revolución y como una de las primeras medidas del nuevo gobierno; su portavoz, la *Revista Casa de las Américas*, apareció con su primer número en 1960 y pronto unió voces de todos los países de América Latina y el Caribe. El Congreso Cultural de La Habana (CCH) también consiguió reunir en Cuba a un gran número de artistas e intelectuales de la izquierda latinoamericana y europea en enero de 1968 (Marambio de la Fuente 2021). Así, por primera vez, se formó una red global de intelectuales latinoamericanos y, especialmente, de escritores (y algunas pocas escritoras), como alternativa a los esfuerzos análogos de los Estados Unidos.

También en América Latina, el gobierno de Estados Unidos y la CIA habían apoyado revistas supranacionales, "continentales", y habían intentado dirigirlas entre bastidores. Especialmente evidente es la situación de los *Cuadernos por la Libertad de la Cultura* (pronto solo *Cuadernos*), fundados

en 1953, editados en París y dirigidos hasta 1965 por el republicano español Gorkin, una revista en la que, sin embargo, opinaban principalmente europeos y norteamericanos y solo algunos autores latinoamericanos como Jorge Luis Borges y Octavio Paz (Glondys 2012). La revista *Mundo Nuevo* se publicó de 1966 a 1971 en 25 números hasta julio de 1968 desde París y luego en 33 números desde Montevideo (a los que se prestó poca atención), pretendiendo expresamente competir con la *Casa de las Américas*, que se distinguía cada vez más como la "voz de la literatura del boom".[16] El objetivo de la CIA era alcanzar a la opinión pública para divulgar no solo las posiciones de la derecha política, sino también las de la izquierda no comunista, pues esta se configuraba como la crítica más fehaciente de la política de la Unión Soviética y de los partidos comunistas nacionales.

Acompañada por una enorme ola de declaraciones de apoyo de intelectuales latinoamericanos e internacionales, la Revolución cubana, especialmente estable tras el fracaso de la invasión de la Bahía de los Cochinos y la resolución de la crisis de los misiles, lo cambió todo. Sin embargo, el apoyo recibido inicialmente igualó años más tarde la dura crítica internacional concentrada en el mismo liderazgo político cubano. Tras haber estrechado lazos políticos con la Unión Soviética y establecido una política cultural más restrictiva a raíz del así llamado "Caso Padilla" (marzo de 1971), numerosos intelectuales se distanciaron tan decididamente de la política cultural cubana como la habían acogido anteriormente, y no solo Jean-Paul Sartre le dio la espalda de forma espectacular en los años setenta. Así, ni la paz, ni la libertad se ajustaron a la realidad cultural de América Latina, tal como el investigador estadounidense Patrick Iber acierta formular en el título de su libro de 2015 (*Neither Peace nor Freedom*). Los términos clave de la política cultural prosoviética ("paz") o estadounidense ("libertad") dejaron de representar adecuadamente las posiciones intelectuales. La producción estética siguió nuevos criterios más allá de la anterior situación de conflicto bipolar hasta que las dictaduras militares de los años setenta y ochenta y, paralelamente, el dramático cambio en el panorama mediático internacional volvieron a alterar fundamentalmente el debate político y cultural en América Latina.

16 Para un rastreo detallado de los orígenes y el curso de la disputa, la publicación más reciente es Morejón Arnaiz (2017); específicamente sobre *Mundo Nuevo*, léase también Mudrovcic (1997). Sobre los primeros cien números de *Casa de las Américas*, a los que se limita su análisis, Lie se refiere en su volumen de 1996; una interesante visión interna desde la perspectiva de los implicados la proporciona el escueto número de Fornet y Campuzano (2001).

Las redes intelectuales y América Latina como espacio cultural transnacional durante la Guerra Fría

En 2010, el sociólogo argentino Carlos Altamirano denominó al segundo volumen de su *Historia de los intelectuales en América Latina*, en una mirada retrospectiva y refiriéndose explícitamente a los últimos años de la Guerra Fría, *Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo xx*. Al introducir trayectos y redes intelectuales de esta época, subrayaba entonces que "difícilmente pueda trazarse una historia de la vida literaria latinoamericana sin referencia a la obra y a la acción de los exiliados, al peregrinaje de los disidentes, a la emigración de quienes trataron de escapar a la persecución y buscaron un ambiente menos hostil para el ejercicio de la creación intelectual" (Altamirano 2010, 17).

Aunque de José Martí a Clorinda Matto de Turner, de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes, numerosas autoras y autores clave de las literaturas hispanoamericanas del silgo XIX ya habían escrito (algunas de) sus obras en las condiciones extraterritoriales del exilio,[17] no obstante, las reflexiones de Altamirano implican en sus consecuencias un adiós a todo un modelo histórico de producción cultural y literaria en América Latina. En un ensayo publicado en 1984, el crítico uruguayo Ángel Rama fue el primero en hablar de la "ciudad letrada" que había caracterizado la vida intelectual de América Latina desde el siglo XVI hasta el XX: "la ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa", dentro de cuyos muros se desarrolló la producción y el debate intelectual (Rama 2004 [1984], 56). Esta época, como ha comprobado casi veinte años más tarde la decana de la crítica cultural latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI, Jean Franco, concluyó a más tardar a finales de los años ochenta justamente como consecuencia de la Guerra Fría. En su estudio, que recibió el apropiado título de "Decadencia y caída de la

17 "América Latina: ¿una literatura exiliada?" titulaba la revista *Nueva Sociedad* su número 35 de marzo-abril de 1978, en pleno auge de la represión en el Cono Sur y poco antes del mundial de fútbol en Argentina. Véanse aquí respecto de las literaturas del exilio del siglo XIX especialmente los artículos de Noe Jitrik y Ángel Rama (Jitrik 1978; Rama 1978). En el mismo número de la revista puede leerse el artículo de Rodolfo Walsh "La represión contra los intelectuales en la Argentina" (Walsh 1978). Un año antes y un día después de publicar su valiente *Carta abierta*, el 25 de marzo de 1977, el escritor, novelista y periodista fue secuestrado y sigue hasta hoy desaparecido. Además de la nota, el artículo incluye su carta.

ciudad letrada", publicado por primera vez en inglés en 2002 y disponible en traducción española un año más tarde, resume así una de sus tesis centrales: "En los años 60 y 70, la literatura se convirtió en el espejo en el que se reflejaba la antítesis del estado real".[18] Una afirmación que se ajusta a la idea que Franco había formulado algunas páginas antes: „La comunidad alternativa fue imaginada como la pura antítesis tanto de las miserias de la nación real, del capitalismo de mercado como del comunismo burocrático".[19] Sin embargo, la situación descrita por Franco cambia precisamente bajo la dinámica de la Guerra Fría y la politización polarizada.

Las estrategias de la Guerra Fría, que con y después del golpe de Estado en Chile en 1973 dieron paso al terrorismo de Estado de las dictaduras militares del Cono Sur y Centroamérica, cambiaron en los años ochenta no solo las relaciones de poder, sino también la imaginación literaria, que paulatinamente dejó de orientarse respecto de los modos tradicionales de escritura, las afiliaciones de género y las fronteras nacionales. En su lucha contra el "comunismo", los gobiernos militares prepararon no solo el camino para el neoliberalismo capitalista, sino que la represión, la censura y el exilio forzoso acabaron con la noción de arte y literatura como medio de "salvación y liberación". Así, el modelo de ciudad letrada dejó de tener vigencia histórica y obligó, según Franco, a repensarlo todo: la "identidad", la "responsabilidad", la "nación", el "futuro", la "historia" e incluso la idea misma de "América Latina" (Franco 2002, 12). Fueron la Guerra Fría y sus frentes en la década de los ochenta los que provocaron un cambio total en las epistemes de la producción cultural latinoamericana y tuvieron mayor influencia en ellas que las discusiones del posmodernismo que ocurrían paralelamente. Según Franco, todos los desarrollos literario-culturales posteriores a los ochenta y hasta el cambio de milenio –la revalorización de la cultura indígena, la aparición del género del testimonio y de la literatura de reportaje, la influencia de la globalización– pueden leerse desde esta óptica.[20]

18 Traducción del inglés: "In the 1960s and 1970s, literature became the mirror in which the antithesis to the real state was reflected" (Franco 2002, 7).

19 Trad. del inglés: "The alternative community was imagined as the pure antithesis to the miseries of the real nation, to market-driven capitalism and bureaucratic communism alike"(Franco 2002, 3; sobre el contexto de la obra de Jean Franco, véase Arias 2016).

20 La interpretación de Franco no ha dado lugar a muchas discrepancias, pero su posición tampoco ha sido apoyada masivamente. El texto fue traducido al español y publicado en Barcelona, pero tampoco allí desarrolló una resonancia muy fuerte. Las reflexiones

Aun así, es necesario llevar las reflexiones de Jean Franco un paso más allá y conjugarlas a las que Carlos Altamirano señala en su libro y han sido citadas aquí anteriormente. Los cambios que sufre el concepto de literatura –después de todo, la Guerra Fría abarca nada menos que los años dorados de la literatura del *boom* latinoamericano– obligan a reconsiderar la función del intelectual. Hasta finales de los años ochenta, frente a la situación política bipolar y en un panorama mediático basado casi exclusivamente en la prensa escrita, las y los intelectuales seguían disfrutando del estatus, en gran medida indiscutible, de ser una suerte de faro o luminaria –si bien ya no se los tildaba de "sacerdotes", en el sentido en que Julien Benda analiza en 1927 su papel para el siglo XIX. Esta percepción vale tanto para Neruda y Siqueiros como para Paz y Vargas Llosa, para Victoria Ocampo como para María Rosa Oliver, para Carpentier como para Cabrera Infante, más allá de la afiliación político-ideológica individual concreta de su tiempo. Julio Cortázar puede considerarse como el último y paradigmático ejemplo de un verdadero intelectual, a pesar de haber fallecido en 1984 y con ello antes de que se cerrara la década: nacido en Argentina, vivió en París casi la mitad de su vida, y desde allí intervino política y socialmente como intelectual "clásico" en toda América Latina.

Esa destacada condición de las y los intelectuales latinoamericanos deja de tener vigencia, no a causa de, sino paralelamente al fin de la Guerra Fría histórica. Hoy, a ningún servicio secreto del mundo se le ocurriría lanzar una revista cultural latinoamericana impresa. Incluso las pequeñas y medianas editoriales que –como Barral en España a finales de los años sesenta, Losada en Argentina o Joaquín Mortiz en México– en aquellos años querían presentar en sus programas la producción literaria contemporánea no solo a su público nacional, sino en la medida de lo posible a un público continental, hace tiempo que han sido absorbidas por grandes editoriales multinacionales con sus cadenas de explotación centralizada, y lo mismo ocurre desde hace tiempo en el ámbito de la música en términos de producción análoga o digital, discográfica o de *streaming*. Entretanto y en muchos lugares, las referencias nacionales del discurso se han fluidificado. En cambio, las redes transnacionales, incluso las transcontinentales, han ganado en importancia. Esto es especialmente cierto si se entienden, como lo hacen Boltanski y Chiapello, como "affinités despatialisées", un

---

de Franco, sin embargo, subrayan con énfasis la influencia de los años de la Guerra Fría y la lucha por la hegemonía cultural en el presente inmediato.

concepto que se puede traducir libremente como los "sentimientos de pertenencia" de individuos "que (ya) no están vinculados espacialmente" en una nueva fase del capitalismo (Boltanski y Chiapello 1999).

Cabe reflexionar entonces brevemente qué implicaciones tiene el concepto fundamental de red, que no por casualidad aparece también en el título de nuestro volumen.

Más allá de los diferentes enfoques existentes –en la teoría de la acción, la teoría del actor-red o la teoría de los sistemas–, todas las perspectivas teóricas entienden a las redes como interacciones específicas en un espacio social que conectan a diferentes individuos entre sí y los relacionan recíprocamente. Cuando los seres sociales interactúan, "almacenan" al mismo tiempo sus interacciones como un recurso emocional al que pueden recurrir posteriormente en otro contexto de acción. Así, las redes surgen de y testifican una historia compartida de interacción. Las redes entre América Latina y Europa, es decir, las interacciones que tuvieron lugar más allá de las principales líneas de confrontación política, construyeron también y naturalmente redes en las que tendían a confluir personas con ideas afines, es decir, con preferencias políticas, sociales, culturales compartidas. El hecho de que las actividades dentro de una red tengan lugar *in praesentia* o *in absentia* –una diferenciación propuesta recientemente por dos sociólogos argentinos de la literatura, Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo, (2009)– resulta ser para nuestro estudio más bien secundaria. Los ejemplos aquí presentados demuestran cómo ambos tipos de actividades de red encontraron sus espacios de manifestación.

La importancia que tienen las redes puede verse especialmente en torno a la decisión de marcharse al exilio, la cual a menudo es impuesta y se toma con relativa urgencia. La voluntad política de los países de acogida, pero también los contactos ya existentes (y preferentemente, los contactos personales) con personas afines de la música, la literatura, la ciencia, etc., influyeron a la hora de decidirse a utilizar redes ya existentes y, posteriormente, a crear otras nuevas sobre el terreno (entre otros, con personas igualmente exiliadas, pero también con representantes de los países de acogida). El arte postal, por su parte, fue y es una forma de arte que funda e inicia sus redes utilizando deliberadamente redes anónimas (las estructuras postales), con el fin de ponerlas al servicio de una forma específica de distribución del arte individual. Las redes del Movimiento por la Paz internacional, en cambio, fueron concebidas desde el principio para el momento del encuentro personal en conferencias, congresos regionales y mundiales,

aunque, antes de la era del transporte aéreo masivo, los individuos debían hacer esfuerzos considerables para llegar a sus citas. Las revistas –al igual que las editoriales– son ejemplos clásicos de redes virtuales en las que la colaboración puede surgir tras conocerse más o menos bien por haberse encontrado en otras ocasiones, pero que se reúnen en ausencia para redactar un número individual o en un programa editorial en particular. También las y los traductores (que lamentablemente solo son abordados en nuestra antología de forma muy marginal) pueden representar nodos centrales dentro de una red y ser decisivos para la recepción de una obra en un contexto cultural de otra lengua; Claude Couffon es un ejemplo de la recepción de la literatura latinoamericana (sobre todo de la poesía) en Francia, sin la cual la "literatura del boom" en Europa no habría tomado el rumbo que realmente tomó.

Las redes de las y los latinoamericanos fueron, por supuesto, transnacionales, primero por la movilidad de las élites culturales y el efecto todavía magnético de París como centro del debate filosófico y la innovación cultural, y después, por el exilio masivo debido a la censura, la represión en el campo de la cultura y la violencia social. Personalidades como María Rosa Oliver, Octavio Paz y Pablo Neruda en la primera etapa, o más tarde Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, por evocar solo algunos nombres cruciales, actuaron como mediadores centrales entre los más diversos núcleos de personas, procesos políticos y posiciones literario-artísticas. Este intenso entrelazamiento de actrices y actores culturales ha conformado históricamente un espacio cultural común a ambos lados del Atlántico que no puede pensarse sin las circunstancias y consecuencias de la Guerra Fría.

Acerca del presente volumen

Esta compilación presenta un número acotado de estudios de caso que son expuestos por primera vez desde una perspectiva interdisciplinaria y transcontinental. Nos preocupan dos puntos de vista centrales, a saber: en primer lugar, se postula una comprensión de la Guerra Fría como época de lucha por la hegemonía, una pugna en un campo político y cultural que se extiende más allá de las superpotencias en conflicto, en la cual un gran número de actrices y actores sociales actúan de acuerdo a sus propios intereses. Es decir, se propone aquí explorar espacios de cierta autonomía en vez de supeditar todo a un enfrentamiento entre dos grandes potencias, en el cual

todos los demás actores políticos son degradados a fuerzas "subordinadas" que siguen la lógica o el dictado central de la lucha por el dominio político-ideológico. Desde esta perspectiva, resulta importante examinar cómo se relacionan actrices y actores europeos y latinoamericanos y sus redes, sin reducirlos meramente a las influencias estadounidenses o soviéticas que están en juego. América Latina y Europa se entienden además en sentido estricto: se habla de gobiernos e instituciones latinoamericanas individuales e igualmente gobiernos e instituciones europeas individuales sin entrar en la cuestionable construcción de entidades continentales donde estas materialmente no existen; ambas geografías se constituyen como puntos de referencia dentro de los cuales también existen relaciones "por debajo" de las líneas de conflicto de las grandes potencias, ya sea en oposición a ellas, pero también de cooperación. Dentro de una historia de las relaciones internacionales, esto se refleja a nivel diplomático, por ejemplo, en las relaciones de un país latinoamericano con otro del "Bloque del Este" europeo y la dinámica resultante (este es el caso de la contribución de Emilio J. Gallardo-Saborido y Jesús Gómez-de-Tejada sobre las relaciones entre Cuba y Bulgaria).[21] A la luz de las mismas reflexiones pueden indagarse los esfuerzos de un país europeo (la España franquista) por proporcionar ayuda no burocrática a la infraestructura de un país latinoamericano (Perú) frente a una catástrofe natural, con la esperanza de contribuir en su propio interés a la superación de su propio aislamiento político-diplomático (véase la contribución de Raúl Asensio). En este contexto, se presentan aquí fuentes en gran parte desconocidas o que solo se han puesto recientemente a disposición.

En segundo lugar, el volumen consiste en investigaciones ejemplares de las consecuencias de los conflictos estadounidense y soviético (la "gran dimensión"), desglosadas en detalle hasta los fenómenos de la vida cultural cotidiana: ¿qué papel juegan los contactos culturales europeos en el repentino exilio de los músicos chilenos tras el golpe de 1973? ¿Cómo pueden los actores del movimiento gay argentino de los años ochenta trasladar un planteamiento de emancipación formulado dentro de la sociedad civil de

21 Otros estudios recientes se han centrado más en las relaciones diplomáticas entre los estados europeos y latinoamericanos más allá de las clasificaciones claras de los bloques; véase, por ejemplo, sobre la relación entre Checoslovaquia y el Cono Sur la obra de Michal Zourek (2014) *Checoslovaquia y el Cono Sur: 1945-1989. Relaciones políticas, económicas y culturales durante la Guerra Fría*, o entre Italia y Colombia/Venezuela, Graziano Palamara (2017), *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda. Colombia e Venezuela nella politica estera italiana 1948-1958*.

su país a las condiciones de la emigración en Europa? (contribuciones de Stefano Gavagnin, Laura Jordán y Javier Rodríguez, así como de Javier Fernández-Galeano). Porque, por supuesto, al igual que existen preferencias dentro del campo cultural que no necesariamente se reflejan en una opción política dicotómica, también las experiencias políticas configuran las preferencias culturales. Un ejemplo que ilustra el cambiante discurso público es el caso de Pablo Neruda. A lo largo de las décadas de 1950 y 1960 el Occidente europeo se refería al poeta con escepticismo y hasta rechazo, pues era percibido políticamente como muy "prosoviético"; sin embargo, esta actitud parece disiparse de un plumazo y tornarse en simpatía con y después del golpe militar en Chile, una evolución que estuvo apoyada literariamente por el sorprendente éxito paneuropeo de la traducción de sus memorias *Confieso que he vivido* (1973). Con Mary Louise Pratt vale la pena recordar que las "zonas de contacto" interculturales entre América Latina y Europa están pobladas por una multiplicidad de voces, de procesos de préstamo, así como de momentos de negociación e intercambio (Pratt 2008 [1992]), o en palabras de Gilbert M. Joseph, de "una serie de representaciones, sistemas simbólicos y nuevas tecnologías que involucran agentes que trascienden el estado".[22]

El primer texto de nuestra compilación resume de manera ejemplar la historia temprana del enfrentamiento cultural entre las grandes potencias y su impacto en América Latina, desde una perspectiva que no está dentro del marco de influencia estadounidense, sino del soviético. El Congreso Mundial de Partisanos por la Paz (abreviado poco después como Movimiento Mundial por la Paz) se fundó, como ya se ha mencionado, en 1948 en Wroclaw/Breslavia y, originariamente, con vistas a la confrontación política en Europa. Las primeras consecuencias directas para América Latina fueron el establecimiento de una oficina en Buenos Aires ya en agosto de 1949 y la organización de una Conferencia Continental por la Paz en Montevideo en marzo de 1952. Incluso en esta primera etapa, las controversias políticas se hicieron inmediatamente evidentes: la celebración de la conferencia, inicialmente prevista un año antes en Río de Janeiro, fue prohibida por el gobierno de Getulio Vargas; la reunión de Montevideo tampoco pudo celebrarse públicamente. En este contexto, **Adriana Petra** coloca en el foco de la atención el papel de la escritora argentina María

22 Traducción del inglés: "a series of representations, symbolic systems, and new technologies involving agents that transcend the state" (Joseph 2008, 17).

Rosa Oliver (1898-1977). Al examinar, entre otros, los documentos de su patrimonio, Petra expone la incansable tarea de Oliver como núcleo organizativo temprano de esta y otras muchas iniciativas del Movimiento Mundial por la Paz en América Latina y como delegada latinoamericana en otras reuniones. Sin embargo, el vínculo con Europa y los intelectuales europeos no tardaría en romperse debido a acontecimientos que, en vistas de la política soviética, atañen más a Europa que a América Latina: la intervención de la Unión Soviética en Hungría en 1956 provocó la escisión del movimiento. Los socialistas italianos abandonaron la organización; muchos intelectuales franceses, encabezados por Jean-Paul Sartre, se apartaron; también se produjeron dimisiones en Argentina y en otros comités de apoyo latinoamericanos y, en general, un debilitamiento decisivo del Movimiento por la Paz. María Rosa Oliver abandonó la organización en 1962 tras tejer durante 14 años redes políticas y culturales.

En su contribución, **Raúl Asensio** muestra cómo fue posible establecer relaciones culturales-políticas directas entre Europa y América Latina en aquellos primeros años de la Guerra Fría. El 21 de mayo de 1950, un fuerte terremoto destruyó la catedral, varias iglesias y parte del casco antiguo del Cusco, que entonces era una ciudad de mediano tamaño con algo menos de cien mil habitantes. Por iniciativa de Fernando María Castiella, entonces embajador de España en Perú y antiguo director de la escuela de cuadros franquistas Instituto de Estudios Políticos de Madrid, el gobierno español, en pleno franquismo, vio una oportunidad de acabar con el aislamiento político ofreciendo ayuda para reparar los daños. En este caso, la iniciativa política no se inscribe directamente en el conflicto bipolar, sino que representa una situación en la que un país de Europa trata de alcanzar sus propios objetivos políticos independientemente de ellas, involucrándose en América Latina y creando sus propias redes de influencia al margen de las superpotencias. A partir de evaluar los informes de prensa, Asensio consigue demostrar cómo, a pesar de las limitadas posibilidades financieras de la propia España, la intervención estratégica avanza en los detalles de la reconstrucción y, al mismo tiempo, logra alcanzar el objetivo político del gobierno español de que el país sea admitido, tras previo rechazo cinco años antes, en las Naciones Unidas, precisamente con la ayuda del gobierno peruano de la época.

A continuación, dos contribuciones abordan campos bastante diferentes, a través de un recorrido histórico de la prensa o de la diplomacia, a lo largo de varias décadas. La primera de ellas examina la historia de

la publicación de la revista colombiana *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras*. Las revistas culturales nacionales y supranacionales desempeñaron un papel decisivo en el debate político-cultural entre los bloques, en una época sin Internet y con periódicos que a menudo eran dirigidos de acuerdo a las líneas partidistas. Por esta razón, como se ha mencionado, la CIA ya había intentado influir en las revistas, especialmente en las de la izquierda no comunista, mediante la financiación encubierta en una fase temprana de la Guerra Fría. Estas revistas y su historia se han investigado ampliamente y con detalle en los últimos años, mientras que las revistas culturales independientes no han conseguido atraer tanta atención de la investigación. En su contribución, **María Clara Bernal** muestra cómo una de estas publicaciones fue capaz de mantener su independencia política y financiera entre los bloques ideológicos. *Espiral*, publicada en Bogotá de 1944 a 1975 y, con ello, una revista notablemente longeva con un total de 135 números y en el espíritu de reivindicación panamericana, asumió la posición de independencia de forma enérgica declarando su política de forma programática, "[de] no declarar adhesiones". Adoptó una posición de mediación cultural entre Europa y América Latina e intentó con éxito crear redes entre actrices y actores intelectuales y artísticos de ambos continentes. En términos políticos, abarcó así un periodo que va desde el inicio de la Guerra Fría (1944) hasta el momento posterior al golpe de Estado en Chile (1973) o, expresado en términos históricos por la propia Colombia, la época que va desde el inicio de la Violencia (1948) hasta el final del Frente Nacional (1974), pero su repercusión se limitó más bien a este país, sin alcanzar la deseada reivindicación latinoamericana.

En la era de la polarización política, cabría pensar que las relaciones diplomáticas y culturales entre los países europeos y latinoamericanos habrían de desarrollarse de forma relativamente poco problemática dentro de un mismo campo ideológico, aunque solo fuera para poder forjar alianzas estables frente a los esfuerzos del otro bando. Que esto no siempre transcurrió sin problemas lo demuestran **Emilio J. Gallardo-Saborido** y **Jesús Gómez-de-Tejada** a partir de fuentes de archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores en La Habana, evaluadas aquí por primera vez, a propósito de las relaciones de Cuba con los países socialistas europeos, especialmente con Bulgaria. Cuba firmó muy pronto tratados culturales con la mayoría de los países socialistas europeos, con Bulgaria ya en octubre de 1960, no obstante, fue un proceso que, ciertamente, no estuvo libre de fricciones. El viaje del líder del partido búlgaro Yíkvov en enero de 1968 –implementan-

do un programa cultural ya totalmente preparado– se canceló en último momento debido a las duras críticas de Fidel Castro a la Unión Soviética. Tras un amplio alcance inicial, el intercambio cultural se concentra cada vez más en el campo de la literatura y la traducción, así como la publicación de relativamente pocas obras en los dos países y pierde notablemente energía y protagonismo, aunque sigue activo hasta 1990 después de prolongarse en 1986.

Las contribuciones llegan en este punto a los años setenta; los "largos años sesenta" que transcurren entre la Revolución cubana y el golpe de Estado en Chile serán objeto de una antología posterior centrada en ellos y, por tanto, se omiten en gran medida en las contribuciones de este volumen.

A partir de 1964, y especialmente en la década de los setenta, las relaciones culturales entre América Latina y Europa estuvieron a menudo caracterizadas, de acuerdo con la situación política de Brasil, Argentina, Uruguay y Chile, por el exilio latinoamericano en Europa. Un caso especial e interesante es el que analiza **Javier Fernández-Galeano**, ya que, en este caso, quienes lograron huir de la dictadura militar en Argentina llegaron a una España en plena convulsión social tras la muerte de Franco ocurrida, como es bien sabido, a fines de noviembre de 1975. Ya a finales de los 60 y principios de los setenta se habían formado en Buenos Aires varios grupos de acción de un movimiento gay nacional, en el que también participaron autores y artistas de renombre como Blas Matamoro, Juan José Sebreli, Néstor Perlongher, Manuel Puig y Héctor Anabitarte. Quienes lograron dejar atrás la presión social de la dictadura militar argentina y llegaron a la España de la transición –especialmente a Barcelona– se convirtieron en los primeros representantes de una diversidad social que, en aquel país, apenas emergía. Aquí se reconstruye ese proceso a partir de entrevistas individuales en el sentido de la historia oral y con documentos de archivo de la época que han sido analizados por primera vez y ahora son de acceso público.

En el ámbito de las artes visuales, y principalmente en la década de 1970, las experiencias de las y los artistas en el exilio también contribuyeron significativamente a configurar las redes entre América Latina y Europa. Un caso particular, al cual hace referencia **Elisa Amorim Vieira** en su contribución, es el de Mário Pedrosa, el crítico de arte más conocido de Brasil, a la par que periodista, escritor de arte y profesor universitario, pero también marxista militante y destacado opositor a la dictadura militar brasileña que gobernaba desde 1964. Para evitar su inminente detención, en 1970 Pedrosa se exilió sin abandonar el subcontinente latinoamericano,

concretamente en Chile, país del que tuvo que huir tras el golpe militar de 1973, cuando se trasladó a Francia. En Chile, bajo la impresión de la presidencia de Salvador Allende, Pedrosa fundó el Museo de Solidaridad, cuyas obras se trasladaron con él a Europa tras el golpe. Su compromiso de toda la vida con el arte de la población indígena de América Latina, en el que veía el potencial emancipador en contraposición al arte de la dominación eurocentrista, sigue iluminando investigaciones posteriores, incluso más allá del contexto brasileño.

Una actividad específica del arte experimental, el arte postal, es el centro de atención de las dos contribuciones siguientes. Ese "[…] complejo sistema internacional de transportes que incluye millares de personas, edificios, máquinas, tratados internacionales y sabe dios qué más", según lo describía Ulises Carrión en 1981, citado aquí en la contribución de **Pablo Santa Olalla**, fue una iniciativa generada a principios de los años setenta en São Paulo y Buenos Aires que pronto se amplió hasta convertirse en un proyecto latinoamericano-europeo en el que, en el momento de la exposición "Prospectiva '74", ya participaban 145 artistas con obras que se caracterizaban a menudo por el uso de medios visuales (cine, televisión, especialmente vídeo), pero también por el arte conceptual. El concepto que lo guía se basa en una estética de la subversión, "Toda invitación que recibimos para participar de un proyecto de arte postal es parte de una guerra de guerrillas contra el gran monstruo. Toda obra de arte postal es un arma contra el monstruo dueño del castillo, que nos separa […]" (Carrión 1981, 14-15). En el contexto más amplio de finales de los años setenta y ochenta, la contribución de Santa Olalla, profusamente documentada, muestra cómo esta forma de arte elude cualquier comprensión bipolar de la geopolítica y crea sus propios espacios libres más allá de las potencias de la Guerra Fría: "En el eje sud-atlántico, las dictaduras; entre Latinoamérica y Europa del Este, la represión estatal; a lo ancho de América, Europa y Asia, las políticas imperialistas y el desarrollismo, que conducen al dominio neoliberal". En una entrevista con el crítico de arte ítalo-uruguayo **Riccardo Boglione** uno de los más importantes representantes de esta tendencia, Clemente Padín, se manifiesta como testigo contemporáneo y relata sus experiencias entre Uruguay, donde estuvo bajo arresto domiciliario durante mucho tiempo por su compromiso social, y Berlín, donde pasó algunos meses en 1984 como becario de artes plásticas.

Las siguientes contribuciones se enmarcan principalmente bajo el signo del exilio chileno y argentino en Europa de los años setenta y principios

de los ochenta. El París de la Guerra Fría, sobre todo en su primera fase, seguía siendo el mismo centro de la cultura latinoamericana en Europa que atraía por igual a la intelectualidad y a visitantes de ultramar desde fines el siglo XIX. (Molloy 1972; Klengel 2011). No es de extrañar que las revistas de la CIA tuvieran allí su sede y pudieran desarrollar una circulación mucho más intensa desde París que desde cualquier ciudad latinoamericana. La ciudad sirvió de punto de cristalización para los intelectuales latinoamericanos en el "laberinto de identidades de la posguerra", tal como fue demostrado por Klengel en un trabajo de investigación que lamentablemente aún no ha sido publicado en castellano (Klengel 2011).[23] La importancia de este nodo geográfico central para el ámbito latinoamericano fuera del territorio del subcontinente puede reconocerse en el papel que cumplió la Unesco, radicada en París, cuando la Asamblea votó al mexicano Jaime Torres Bodet como su Secretario General (1948-1952) e hizo así visible la intelectualidad latinoamericana a nivel internacional; más tarde, se promovió desde allí la literatura latinoamericana a través de la Serie Iberoamericana de la colección Unesco de obras representativas. Quien se refugiaba en París encontraba además una red de contactos y una infraestructura práctica cotidiana (y con ello, oportunidades de trabajo), antes de que, a partir de los años ochenta, Madrid y Barcelona se convirtieran en los nuevos centros europeos de la cultura y el exilio latinoamericanos. En su estudio, **Pilar García** enfoca los efectos del exilio en el arte y la crítica literaria latinoamericanos. Sobre todo, las revistas del exilio (entre ellas *Araucaria de Chile*, 48 números entre 1978 y 1989, o *Literatura Chilena en el Exilio*, 13 números, 1977-1980) redefinen la cultura letrada y enfatizan la comprensión del arte y la literatura como una actividad de resistencia. El estudio de **Stefano Gavagnin**, **Laura Jordán González** y **Javier Rodríguez Aedo** se centra en las redes que se formaron en torno a los músicos chilenos en el exilio, especialmente en Francia e Italia. El estudio ilumina especialmente las nuevas formas musicales inspiradas en el folclore andino y sus textos políticos, es decir, la nueva canción chilena. A partir de conocidos grupos como Inti-Illimani y Quilapayún, pero también de formaciones más pequeñas, los autores documentan las condiciones de producción de esta corriente musical en Europa y su temprana recepción

23 Un resumen de los resultados parciales puede encontrarse en Klengel (2018). Para un retrato literario breve y maravilloso de la primera época de la Guerra Fría en París, véase Molloy y Vila-Matas (2012).

en publicaciones y ediciones discográficas. Ya en 1974 apareció una antología de textos en francés, los *Chants libres d'Amérique Latine*; los diarios y las revistas musicales especializadas, a menudo también asociadas al círculo del movimiento de solidaridad europeo, apoyaron las publicaciones y actuaciones de artistas individuales (por ejemplo, de Violeta Parra) y de otros grupos musicales. Pronto se hace evidente que tampoco en este caso el exilio fue una vía de sentido único: tanto en Francia como en Italia, pronto se encuentran músicos locales con ideales musicales similares. La contribución de **Ricardo Álvarez Bulacio** explora la trayectoria de un músico chileno de *jazz* en Europa. Su relato se centra en las experiencias del saxofonista Raúl Gutiérrez, y su lucha por su supervivencia como músico tras dejar su país de origen para evitar cumplir el servicio militar en dictadura. Llegado a Barcelona en 1974, Gutiérrez pasa por Lyon, París y Múnich, donde formó grupos con otros músicos latinoamericanos y presenció el nacimiento del movimiento de World Music. Vuelto a Chile tras el retorno de la democracia en 1994, Gutiérrez, no solo trabajará como profesor universitario de saxofón, sino que adquirirá trascendencia internacional como miembro de una conocidísima formación de *jazz* afrocubano.

Al final de nuestro volumen, dos contribuciones se dedican a Julio Cortázar, quien, además de crear una obra de alto valor literario, tuvo un enorme protagonismo en la defensa de los derechos humanos en la década de 1970. No en vano –y a pesar de su notoria timidez– fue caracterizado por García Márquez como el "argentino que se hizo querer de todos", según el título de su obituario de 1984 (García Márquez 1984). En su contribución, **Silvina Jensen** profundiza en las actividades de Cortázar en organizaciones transnacionales que alertaban sobre la situación de los derechos humanos en América Latina y, especialmente, de las dictaduras militares del Cono Sur. Cortázar fue uno de los representantes centrales de la fiscalía tanto en la Comisión Argentina de Derechos Humanos, pero sobre todo en el Tribunal Russell II, que se ocupó de América Latina en varias sesiones (1974-1976), así como en el Tribunal Permanente de los Pueblos (TPP, desde 1979). Su célebre intervención "Negación del olvido" trascendió el coloquio sobre la "Política de desaparición forzada de personas", que tuvo lugar en 1981 en el Senado francés –es decir, en una de las instituciones políticas del Estado más destacadas en Europa–, donde se abordó la situación de quince países afectados. Jensen evalúa en su exposición documentos del servicio secreto argentino, dedicado a vigilar estrechamente las actividades de Cortázar, y que lo incluyó en sus listas negras

desde 1979 (cf. entre otros Rebossio 2013); los documentos se han hecho accesibles recientemente y ahora pueden ser consultados digitalmente. Como no podía ser de otra manera, Cortázar llevó el tema de las "desapariciones" a la literatura. En el relato "Segunda vez" –publicado en 1977 en México en la compilación de cuentos *Alguien que anda por ahí*, libro prohibido inmediatamente por la dictadura militar argentina intimidando a su editor– nadie vuelve a la sala de espera de los "interrogatorios" de una agencia estatal tras su conclusión. **Verónica Abrego** analiza las conexiones transatlánticas de Cortázar, quien, como es sabido, tuvo su residencia permanente en París desde 1951, manteniendo desde allí innumerables contactos con todo el mundo y especialmente con América Latina. El artículo, basado en la extensa correspondencia del autor, muestra su percepción personal y el tejido de diferentes redes en las distintas etapas de su quehacer intelectual, siempre en estrecha concomitancia con el devenir de la Guerra Fría: como traductor inmigrado en busca de trabajo para sustentar su obra literaria, como miembro periférico del entramado de la revista *Sur*, como autor latinoamericano cuya conciencia emerge paradójicamente en París, como mediador cultural para *Casa de las Américas*, como promotor y uno de los exitosos escritores del *boom* de la literatura latinoamericana y, cuando las dictaduras tomaron el poder en América Latina, como activista humanitario en la cruzada de solidaridad por la justicia social y los derechos humanos.

Las autoras y los autores del presente volumen se propusieron compartir el interés por explorar la perspectiva común de las redes transatlánticas, tanto revelando fuentes inéditas, situando fuentes publicadas en años recientes en este contexto, así como releyendo conocidas fuentes a su luz. Como en cualquier trabajo pionero, hubo que aceptar ciertas ausencias. Tal vez la más flagrante sea la falta de aportes centrados en México y el Caribe (además de Cuba, la República Dominicana). No obstante, sobre todo teniendo en cuenta los estudios que aún faltan aquí, las autoras, los autores y el equipo de redacción esperan que los aportes de este volumen valgan de impulso para futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

Albuquerque Fuschini, Germán. 2011. *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago de Chile: Ariadna.

Altamirano, Carlos. 2010. "Introducción al volumen II. Élites culturales en el siglo xx latinoamericano". En *Historia intelectual de América Latina*, vol. 2: *Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo xx*, editado por Carlos Altamirano, 9-28. Buenos Aires/Madrid: Katz.

Andrew, Christopher y Vasili Mitrokhin. 2018 [2005]. *The Mitrokhin Archive II: The KGB in the World*. London: Penguin.

Arias, Arturo. 2016. "From the Cold War to the Cruelty of Vilence: Jean Franco's Critical Trajectory from the 'Decline and Fall of the Lettered City' to 'Cruel Modernity'". *PMLA* 131, no. 3: 701-710.

Birle, Peter, Enrique Fernández Darraz y Clara Ruvituso, eds. 2021. *Las izquierdas latinoamericanas y europeas. Idearios, praxis y sus circulaciones transregionales en la larga década del sesenta*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

Boltanski, Luc y Ève Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

Calandra, Benedetta, ed. 2011. *La Guerra fredda culturale. Esportazione e ricezione dell'American Way of Life in America Latina*. Verona: Ombre corte.

Calandra, Benedetta y Marina Franco, eds. 2012. *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos.

Carrión, Ulises. 1981. "A Arte Postal e o Grande Monstro / Mail Art and the Big Monster". En *16ª Bienal de São Paulo. Arte Postal*. [Catálogo de exposición], 12-15. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.

Caute, David. 2003. *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. 1991. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* [Informe Rettig]. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Derechos Humanos. https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170 (30 de julio de 2022).

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. 2005. *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* [Informe Valech I]. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Derechos Humanos. http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455 (30 de julio de 2022).

Cullather, Nick. 2006 [1999]. *Secret History. The CIA's Classified Account of Its Operations in Guatemala, 1952-1954.* Stanford/London: Stanford University Press.

Esparza, Marcia, Henry R. Huttenbach y Daniel Feierstein. 2010. *State Violence and Genocide in South America: The Cold War Years*. Abingdon: Routledge.

Farber, Samuel. 2006. *The Origins of the Cuban Revolution Reconsidered.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Field, Thomas C., Stella Krepp y Vanni Pettinà, eds. 2020. *Latin America and the Global Cold War.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Fornet, Ambrosio y Luisa Campuzano. 2001. *La revista* Casa de las Américas*: un proyecto continental*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Fosler-Lussier, Danielle. 2015. *Music in America's Cold War Diplomacy*. Oakland: University of California Press.

Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge/London: Harvard University Press.

Franco, Jean. 2003. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate.

Franke, Anselm *et al.*, eds. 2021. *Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.

García Ferreira, Roberto y Arturo Taracena Arriola, eds. 2017. *La Guerra Fría y el anticomunismo en Centroamérica*. Ciudad de Guatemala: FLACSO.

García Márquez, Gabriel. 1984. "El argentino que se hizo querer de todos". [Obituario de Julio Cortázar], *El País*, 22 de febrero de 1984.

Gienow-Hecht, Jessica. 2010. "Culture and the Cold War in Europe". En *The Cambridge History of the Cold War*, editado por Melvyn P. Leffler and Odd Arne Westad, vol. 1, 398-419. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Gleijeses, Piero. 1992. *Shattered Hope: The Guatemalan Revolution and the United States, 1944-1954*. Princeton/London: Princeton University Press.

Glondys, Olga. 2012. *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Grandin, Greg. 2004. *The Last Colonial Massacre. Latin America and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.

Grandin, Greg. 2010. "Interview 27.9.2010". En "From the Cold War to the Cruelty of Vilence: Jean Franco's Critical Trajectory from the 'Decline and Fall of the Lettered City' to 'Cruel Modernity'", por Arturo Arias. *PMLA* 131, no. 3: 701-710.

Grémion, Pierre. 1995. *Intelligence de L'Anticommunisme: Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris (1950-75)*. Paris: Fayard.

Guilbaut, Serge. 1988. *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide.* Nîmes: Chambon.

Harmer, Tanya. 2011. *Allende's Chile and the Inter-American Cold War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Iber, Patrick. 2015. *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge/London: Harvard University Press.

Jarausch, Konrad H., Christian F. Ostermann y Andreas Etges, eds. 2017. *The Cold War: Historiography, Memory, Representation*. Berlin: DeGruyter Oldenbourg.

Jitrik, Noe. 1978. "Primeros tanteos: literatura y exilio". *Nueva Sociedad* 35, marzo-abril: 48-55.

Joseph, Gilbert M. 2008. "What We Now Know and Should Know. Bringing Latin America More Meaningfully into Cold War Studies". En *In from the Cold. Latin America's New Encounter with the Cold War*, editado por Gilbert M. Joseph y Daniela Spenser, 3-46. Durham: Duke University Press.

Joseph, Gilbert M. y Daniela Spenser, eds. 2008. *In from the Cold. Latin America's New Encounter with the Cold War*. Durham: Duke University Press.

Klengel, Susanne. 2011. *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre 1945-1952*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Klengel, Susanne. 2018. "La 'otra' ciudad letrada latinoamericana y sus agendas transculturales en la Europa de la posguerra (1945-1952)". En *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI. Posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, editado por Rike Bolte *et al.*, 161-174. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

Kornbluh, Peter. 1999. "Chile and the United States: Declassified Documents Relating to the Military Coup, September 11, 1973". *National Security Archive Electronic Briefing Book No. 8*. https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8i.htm (1 de febrero de 2022).

Leffler, Melvyn P. y Odd Arne Westad, eds. 2010. *The Cambridge History of the Cold War*. 3 vols. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Lie, Nadia. 1996. *Transición y transacción. La revista cubana 'Casa de las Américas' 1960-1976*. Leuven: Leuven University Press.

Maíz, Claudio y Álvaro Fernández Bravo, eds. 2009. *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.

Marambio de la Fuente, Matías. 2021. "Encuentros caribeños de la izquierda: el Congreso Cultural de La Habana y la movilidad intelectual en los años sesenta". En *Las izquierdas latinoamericanas y europeas. Idearios, praxis y sus circulaciones transregionales en la larga década del sesenta*, editado por Peter Birle, Enrique Fernández Darraz y Clara Ruvituso, 19-39. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

McMahon, Robert J., ed. 2013. *The Cold War and the Third World*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Mikkonen, Simon, Giles Scott-Smith y Jari Parkkinen, eds. 2019. *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*. Berlin: DeGruyter Oldenbourg.

Molloy, Sylvia. 1972. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.

Molloy, Sylvia y Enrique Vila-Matas. 2012. *[Escribir] París*. Concón: Banda propia.

Morejón Arnaiz, Idalia. 2017. *Política y polémica en América Latina. Las revistas* Casa de las Américas *y* Mundo Nuevo. Leiden: Almenara.

Mudrovcic, María Eugenia. 1997. *'Mundo Nuevo'. Cultura y Guerra Fría en la década del '60*. Rosario: Viterbo.

Nagornaja, Oksana Sergeevna, ed. 2018. *Sovetskaja kulturnaja diplomatija v uslovijach cholodnoj voiny (1945-1989)*. Moskva: Političeskaja ėnciklopedija.

Neruda, Pablo. 1982. "La soledad de América Latina" [Discurso de aceptación del Premio Nobel]. https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm (20 de enero de 2022).

Palamara, Graziano. 2017. *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda. Colombia e Venezuela nella politica estera italiana 1948-1958*. Napoli: Guida.

Pechatnov, Vladimir O. 2019. "Changing Cold War Interpretations in Post-Soviet Russia". En *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, editado por Simon Mikkonen, Giles Scott-Smith y Jari Parkkinen, 83-93. Berlin: DeGruyter Oldenbourg.

Petra, Adriana. 2017. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Pratt, Mary Louise. 2008 [1992]. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.

Prevots, Naima. 1998. *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*. Hanover: Wesleyan University Press.

Rabe, Stephen G. 2016 [2012]. *The Killing Zone. The United States Wages Cold War in Latin America*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Rama, Ángel. 1978. "La riesgosa navegación del escritor exiliado". *Nueva Sociedad* 35, marzo-abril: 95-105.

Rama, Ángel. 2004 [1984]. *La ciudad letrada*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Santiago de Chile: Tajamar.

Rebossio, Alejandro. 2013. "Las 'artísticas' listas negras de la dictadura argentina". *El País*, edición online del 5 de noviembre de 2013.

Russman, Kriss. 2002. *The Coca-Colonization of Music. Cultural Strategies of the American States Department and the CIA Regarding the Performance of Music During the Cold War*. Disertación de doctorado, University of Cambridge (CD-Rom).

San Francisco, Alejandro, ed. 2019. *Historia de Chile 1960-2010*. Vol. 5/6: *Las vías chilenas al socialismo: el gobierno de Salvador Allende (1970-1973)*. Santiago de Chile: Centro de Extensión y Estudio de la Universidad de San Sebastián (CEUSS).

Saunders, Frances Stonor. 1999. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books [= 2000. *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: New Press].

Schlesinger, Stephen y Stephen Kinzer. 2005 [1990]. *Bitter Fruit. The Story of the American Coup in Guatemala*. Cambridge/London: Harvard University Press.

Schoultz, Lars. 2018. *In Their Own Best Interest: A History of the U.S. Effort to Improve Latin Americans.* Cambridge/London: Harvard University Press.

Scott-Smith, Giles y Charlotte Lerg, eds. 2017. *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress for Cultural Freedom*. London: Palgrave Macmillan.

Sirinell, Jean-François y Georges-Henri Souto, eds. 2008. *Culture et Guerre Froide. Actes du colloque, organisé à la Sorbonne et à Sciences Po, les 20 et 21 octobre 2005*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Vargas Llosa, Mario. 2019. *Tiempos recios*. Lima: Alfaguara.

Vervaeke Jasper. 2021. "Entre compromiso, crítica y cautela: Kundera, Fuentes, García Márquez y Cortázar en 1968". En *Las izquierdas latinoamericanas y europeas. Idearios, praxis y sus circulaciones transregionales en la larga década del sesenta*, editado por Peter Birle, Enrique Fernández Darraz y Clara Ruvituso, 42-50. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

Walsh, Rodolfo. 1978. “La represión contra los intelectuales en la Argentina”. *Nueva Sociedad* 35, marzo-abril. https://nuso.org/articulo/la-represion-contra-los-intelectuales-en-la-argentina/ (7 de septiembre de 2022).

Westad, Odd Arne. 2005. *The Global Cold War. Third World Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Westad, Odd Arne. 2017. *The Cold War. A World History*. London: Allen Lane.

Wilford, Hugh. 2008. *The Mighty Wurlitzer. How the CIA Played America*. Cambridge/London: Harvard University Press.

Zourek, Michal. 2014. *Checoslovaquia y el Cono Sur: 1945-1989. Relaciones políticas, económicas y culturales durante la Guerra Fría*. Praha: Karolinum.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_001

El Movimiento por la Paz y América Latina. Notas sobre María Rosa Oliver y una red intelectual antiimperialista en la primera Guerra Fría

Adriana Petra

Este capítulo tiene como propósito aproximarse a los primeros años de actuación del Movimiento por la Paz en América Latina, poniendo particular atención al modo en que a través de sus estructuras se conformó una red intelectual que puso en su centro los motivos antiimperialistas y la defensa de las culturas nacionales, al mismo tiempo que se articuló con una geografía más amplia ligada a Asia y al mundo poscolonial. Este "momento" antiimperialista del comunismo latinoamericano fue un producto de una trama de contactos y circuitos político-culturales que, aunque apoyados y promovidos por la Unión Soviética y los partidos comunistas, se organizó fundamentalmente "desde abajo", mediante el activismo de un grupo de figuras culturales entre las que nos interesa destacar a la argentina María Rosa Oliver (1898-1977). Escritora, traductora y viajera cosmopolita, Oliver cumplió un rol fundamental en el establecimiento de esta red, la que, sin embargo, suele asociarse a figuras literariamente consagradas y popularmente conocidas, como el chileno Pablo Neruda, el brasileño Jorge Amado o el cubano Nicolás Guillén. A través del prisma de su singular itinerario, de sus memorias y de parte de su vasta correspondencia, intentaremos observar el modo en que una mujer formada en la elite cultural porteña, puso su capital social y cultural al servicio de la causa del pacifismo soviético y por su intermedio contribuyó a la conformación de un colectivo continental y transnacional que, aunque efímero y contingente, recuperó los motivos antiimperialistas de la tradición latinoamericanista y del comunismo de entreguerras y anticipó motivos tercermundistas que harán fortuna en la década de 1960.

En efecto, entre fines de la década de 1940 y mediados de los años 50, un grupo de intelectuales, científicos, artistas y escritores del continente participó de una red transnacional que se organizó en torno a los propósitos iniciales del Movimiento por la Paz: evitar una tercera guerra

mundial, impulsar la resolución pacífica de los conflictos entre naciones y oponerse al uso de armas atómicas. El puntapié inicial de esta organización fue dado por intelectuales comunistas franceses y polacos, que se reunieron por primera vez en 1948, en Breslavia. En este encuentro, al que asistieron 500 delegados de más de 40 países, se decidió crear un comité de enlace internacional con sede en París y avanzar en la constitución de un movimiento más amplio. Al año siguiente, la capital francesa fue anfitriona del primer Congreso Mundial de Partisanos por la Paz, que esta vez congregó, como en una "torre de Babel", a más de 2000 delegados de 72 países. El primer presidente de la organización, que pronto cambió su nombre por Movimiento Mundial por la Paz, fue el físico francés Frédéric Joliot-Curie, acompañado por representantes de los cinco continentes, aunque en proporciones diversas (la presencia de los europeos era predominante en las instancias directivas). Entre los delegados latinoamericanos estuvieron presentes Pablo Neruda y Jorge Amado, ambos exiliados en Francia. En sus primeros tiempos, el movimiento se ocupó principalmente de temas europeos –sobre todo, la cuestión alemana– pero a partir del estallido de la Guerra de Corea, en junio de 1950, las campañas se enfocaron en los territorios asiáticos y más tarde, africanos, que desde entonces se convirtieron en el escenario de las disputas entre las dos grandes potencias en la medida en que se aceleró la disgregación de los imperios coloniales europeos. En esta nueva geografía, la batalla por la paz se anudó con tópicos ligados al derecho de los pueblos a su autodeterminación, el principio de no intervención y el apoyo a los movimientos por la independencia y la liberación nacional. De esa forma, el antiimperialismo retomó su lugar en la agenda del movimiento comunista internacional luego del largo paréntesis que impuso la Alianza Antifascista y la Segunda Guerra Mundial.

Desde su creación, el Movimiento por la Paz fue señalado por la gran prensa y los sectores liberales, no comunistas y anticomunistas como un movimiento "de fachada", organizado por los soviéticos para manipular la buena voluntad o la candidez de los intelectuales occidentales. Investigaciones recientes han matizado esta mirada, señalando que sus relaciones con las estrategias de la política exterior soviética fueron más recíprocas que unidireccionales y que persiguió sus propios intereses, prioridades y perspectivas, además de apoyar los de la Unión Soviética (Geoffrey 2013, 391-411). Es decir que, aunque el movimiento pacifista estaba promovido por el estado soviético y los partidos comunistas alrededor del mundo, su funcionamiento distó de estar controlado por esa jerarquía y, como en casi

todos las organizaciones o frentes de masas no partidarios previos (la Liga Antiimperialista o el Socorro Rojo Internacional), para comprenderlos es necesario observar el papel de los actores que participaron en ellos, sus redes y los particulares sentidos que podían adoptar, en la extensa geografía del mundo comunista, tópicos generales como la defensa de la paz, la soberanía nacional o el antiimperialismo (Bayerlein, Braskén y Weiss 2016, 1-27). Esto es particularmente importante si se observa que la apelación internacionalista del pacifismo comunista –que no solo concitó la atención de figuras culturales renombradas, sino que logró un gran predicamento en la opinión pública internacional–, se desarrolló al mismo tiempo que la Unión Soviética atravesaba unos de sus periodos de mayor oscurantismo cultural, caracterizado, al menos hasta la muerte de Stalin en 1953, por el aislamiento, el chauvinismo y la lucha contra el "cosmopolitismo", la que se extendió desde la prohibición de matrimonios con extranjeros hasta persecuciones antisemitas. Este discurso intransigente se replicó, intentando adaptarse a las particularidades locales, en todos los partidos comunistas, que abrazaron discursos propios del nacionalismo cultural, como fue el caso argentino (Petra 2017, 139-205). Es por eso que, observado "desde arriba", resulta difícil explicar el modo en que las incitaciones hacia el nacionalismo cultural y los énfasis localistas convivían con un llamado internacionalista que fue más efectivo en la medida en que descansó sobre sujetos cosmopolitas como Oliver, que tanto distaban de ejercer una obediencia ciega a los mandatos de Moscú como de alinearse con las dirigencias comunistas de sus propios países.

En América Latina, el activismo pacifista no logró un importante nivel de implantación social. La regresión democrática que se experimentó en los años 50 fue un impedimento para el despliegue de sus actividades y campañas, que en casi todos los países eran prohibidas o perseguidas. Pero, además, tanto los soviéticos como las autoridades del propio movimiento no consideraron a la región como una prioridad al menos hasta que la Revolución cubana la puso en el mapa de los movimientos de liberación nacional y en la geografía del tercermundismo. Sin embargo, entre una fracción de las elites culturales el llamado pacifista encontró un importante eco, en buena medida porque, como ha observado Eduardo Rey Tristán, en América Latina el enfrentamiento de la Guerra Fría fue la expresión renovada de un discurso ya viejo. En efecto, la resistencia a la injerencia estadounidense en la región contaba ya con al menos medio siglo de existencia y era un tópico frecuente de los debates políticos e intelectuales, tan-

to en las izquierdas como en las derechas nacionalistas (Rey Tristán 2012, 53). Entre las izquierdas, en particular las comunistas, el antiimperialismo (en su versión de antinorteamericanismo) se suspendió parcialmente durante los años del antifascismo y la guerra, pero apenas las consecuencias del orden de Guerra Fría comenzaron a sentirse en la región (por ejemplo, bajo la forma de acuerdos militares como el Pacto de Río de Janeiro de 1947), la fibra antiimperialista se reactivó. En las mentes de muchos intelectuales latinoamericanos, la presión norteamericana para desatar una política generalizada de represión hacia el comunismo se combinó con la reactivación de las energías revolucionarias. Por un lado, Estados Unidos adoptó una política exterior fuertemente anticomunista que lo llevó a atacar experiencias que había apoyado en el periodo precedente, como quedó dramatizado en el derrocamiento del gobierno nacionalista y desarrollista del guatemalteco Jacobo Árbenz en 1954. Por otro lado, la revolución en China despertó un entusiasmo que, sumado al asedio que comenzaban a sufrir los países que intentaban liberarse del yugo colonial, convocó solidaridades, facilitó el trazado de paralelismos entre Asia, África y América Latina y colocó a la Unión Soviética como un modelo de desarrollo y modernización para esas vastas zonas del mundo. En síntesis, a pesar de su lugar secundario en la estructura general del movimiento, en América Latina la agenda del pacifismo comunista se organizó en torno a una red de activismo político-intelectual que articuló las capitales latinoamericanas con Moscú, París, Praga y Pekín y retomó en sus propios términos motivos antiimperialistas y una imaginación ligada al "sur global" en un periodo previo tanto a la Revolución cubana como a la extensión el tercermundismo como identidad política transnacional.

El capítulo está organizado en tres partes. La primera se ocupa de trazar un panorama general del lugar de América Latina en el movimiento comunista internacional, haciendo hincapié en el peso de los motivos antiimperialistas en diversos momentos del siglo XX. La segunda se centra en el itinerario de María Oliver y en las particulares características de su compromiso político y su actividad pública. Por último, se reconstruye la constitución del Movimiento por la Paz en América Latina a través de diversos encuentros que tuvieron a los intelectuales y artistas como protagonistas centrales.

América Latina en el mundo comunista

Durante la década de 1920 la política soviética hacia América Latina fue errática y la región ocupó un lugar periférico respecto a la atención que la Internacional Comunista (IC) le prestó a China y, en menor medida, a la India. Sin embargo, la experiencia de la Liga Antiimperialista de las Américas (LADLA) constituyó un hito en la historia del comunismo latinoamericano y del activismo latinoamericanista. La LADLA fue creada en 1924 como parte de la estrategia de la Internacional Comunista para los "pueblos de Oriente", término con el que se englobaba las regiones de Asia, África y América Latina donde se pretendía promover la creación de organizaciones no proletarias de tendencia comunista que alentaran las luchas anticoloniales y los movimientos de liberación nacional. Tuvo filiales en varios países latinoamericanos, aunque sus nodos más importantes fueron México, Cuba y Argentina. A partir de la creación de la Liga contra el imperialismo y la independencia nacional en 1927, en el marco del Congreso Antiimperialista de Bruselas, la LADLA formó parte de una gigantesca red de internacionalismo antiimperialista que, aunque comandada por los comunistas, interpeló a un espectro social y político-ideológico amplio, donde cabían nacionalistas, sindicalistas, socialistas y pacifistas; campesinos, obreros, clases medias e intelectuales (Kersffeld 2012; Petersson 2016, 129-150 y 2017, 23-42).

Esta experiencia fue un momento destacado de la prédica latinoamericanista del continente, sobre todo a partir de la invasión estadounidense a Nicaragua en 1927, y bajo su impronta se formaron muchos intelectuales y futuros dirigentes comunistas. Sin embargo, los vaivenes estratégicos de la IC afectaron la vida de la LADLA y de otras organizaciones de masas que proliferaron en la década de 1920, hasta el punto de que en los primeros años 30 muchas prácticamente habían desaparecido. Esto se vio refrendado cuando a partir de 1935 el movimiento comunista internacional se vuelca a la batalla antifascista, cuyas organizaciones se sirvieron de las estructuras de las viejas formaciones antiimperialistas, pero dejaron de lado la agenda que le había permitido al comunismo articularse con los medios antiimperialistas, anticolonialistas, panafricanistas y antirracistas en todo el mundo (Dullin y Studer 2016, 9-32)

El antifascismo fue un motivo ideológico poderoso para los intelectuales y artistas en todo el mundo, como se ha señalado con insistencia. Muchos de ellos ingresaron a los partidos comunistas por esa vía, adqui-

rieron destrezas para las tareas de diplomacia cultural y, en algunos casos, construyeron una carrera como figuras intelectuales comprometidas en espacios diversos. En América Latina, a través de sus circuitos se fue conformando una comunidad que, sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial y una vez superado el gravoso periodo neutralista de la Unión Soviética, vinculó a los comunistas con figuras del liberalismo progresista y de la izquierda no comunista de ambas Américas y los acercó a espacios de la vida pública que les estaban vedados en el periodo precedente, caracterizado por el rechazo a cualquier alianza con sectores moderados o "pequeñoburgueses". La llegada de la Guerra Fría desarticuló este espacio y bifurcó las trayectorias de muchos de los que habían participado de esa circunstancial utopía de democracia social forjada a la sombra de la amenaza nazi, si bien colaboró en el establecimiento de vínculos y espacios informales e institucionales ligados al latinoamericanismo.[1]

Para el mundo comunista la década de 1950 fue particularmente turbulenta. Con las cartas de la Guerra Fría ya barajadas, las zonas del mundo dominadas por el comunismo eran, luego de la Revolución China de 1949, enormes, e incluían a casi la mitad de la humanidad. Al mismo tiempo, luego de un breve periodo de esplendor en la inmediata posguerra, el dogmatismo, la vigilancia ideológica y los tópicos nacionalistas y anticosmopolitas volvieron a ser moneda corriente. Aunque era un movimiento vasto y poderoso, el comunismo actuaba como una fortaleza acechada. Con este panorama, en junio de 1950 estalló la Guerra de Corea, apenas un año después de que la URSS desarrollara su propia bomba atómica. Durante tres años, el mundo vivió ante el peligro inminente de una conflagración nuclear y observó cómo el tablero de las relaciones internacionales se reorganizaba en los territorios extraeuropeos. En América Latina el endurecimiento ideológico de la primera Guerra Fría alimentó un retorno a los motivos antiimperialistas específicamente antinorteamericanos que tenían una larga historia entre las elites políticas e intelectuales, a la vez que activó la memoria del internacionalismo antiimperialista de las décadas de 1920 y los primeros años 30. La defensa de las culturas nacionales y la denuncia de la penetración imperialista bajo formas tanto económicas y políticas como culturales se convirtió en el centro de un discurso que comenzó a

1 Sobre el papel de Oliver y otros intelectuales latinoamericanos en la conformación del latinoamericanismo como disciplina académica en la primera mitad del siglo XX ver Fernández Bravo (2009, 113-135).

conectar con fracciones del emergente nacionalismo popular. En el caso argentino, por ejemplo, bajo este influjo los comunistas comenzaron a distanciarse progresivamente del espacio liberal-democrático en que se habían movido hasta entonces, lo que condujo a una tematización de la cuestión nacional que se consolidará a fines de la década de 1950 en la obra de algunos intelectuales partidarios, como Héctor P. Agosti (Petra 2017, 139-204).

Con la muerte de Stalin en 1953, y sobre todo luego del ascenso al poder de Nikita Jrushchov, la política soviética dio un vuelco y comenzó a considerar que América Latina podía tener un rol geopolítico importante en su enfrentamiento con los Estados Unidos. Aunque las revelaciones sobre los crímenes del estalinismo y, sobre todo, la posterior invasión soviética a Hungría provocó una enorme crisis –cuyo impacto en América Latina, de todos modos, fue menor que en Europa–, en los años siguientes la diplomacia cultural soviética se intensificó, aunque por canales estatales. Este "internacionalismo cultural" combinó un puñado de ideas revolucionarias propias del primer bolchevismo con la voluntad de reintegrar la cultura soviética al mundo contemporáneo, mostrándola como ejemplo de un país que luego de la catástrofe de la guerra había logrado no solo recuperarse, sino también llevar el desarrollo y la modernidad a sus periferias, regiones "atrasadas" como el Asia Central y el Cáucaso, que bien podían compararse con zonas de Asia, África y América Latina (Rupprecht 2015, 9).[2] También países como Checoslovaquia se mostraban como ejemplo de sociedades modernas e industrializadas y Praga se convirtió en centro neurálgico del activismo cultural del comunismo durante los años 50, particularmente entre los latinoamericanos, al punto que el Palacio Dobris, sede de la Unión de Escritores Checos, se convirtió en una suerte de "Casa de las Américas" (Zourek 2019, 67). Al renovado activismo soviético es necesario agregar la muy temprana diplomacia cultural china, cuya irrupción en los mapas mentales de la segunda mitad del siglo XX amplió considerablemente las sensibilidades antiimperialistas, las geografías emancipatorias y las "experiencia del mundo" de una fracción importante de las elites letradas latinoamericanas (Locane 2020, 56). La importante presencia de latinoamericanos en la Conferencia de Paz de Asia y la Región del Pacífico,

2 Un ejemplo de cómo las "regiones atrasadas" de la URSS fueron presentadas como modelos para los países latinoamericanos puede encontrarse en el libro del dirigente comunista argentino Rodolfo Ghioldi, *Uzbekistán, el espejo* (1956).

que se realizó en Pekín entre el 2 y 12 octubre de 1952, fue el primer paso para el establecimiento de relaciones de amistad y colaboración entre asiáticos y latinoamericanos que fueron delineando una percepción común sobre las características y el destino de ambas regiones.

María Rosa Oliver y la red del internacionalismo pacifista

El establecimiento de una vasta red de activismo latinoamericanista vinculado a la Unión Soviética tuvo en la escritora argentina María Rosa Oliver una protagonista ineludible, aunque singular. Miembro de una familia de la aristocracia argentina, a los diez años contrajo polio y no pudo volver a caminar sin ayuda. Esta imposibilidad física no fue un obstáculo para su activismo cultural, que combinó las disposiciones sociales propias de su pertenencia de clase (vínculos, poliglotismo, autonomía económica) con un temprano compromiso político. Aunque ya se había involucrado en actividades editoriales a través de los circuitos vanguardistas y bohemios porteños, fue su participación en la creación de la revista *Sur*, secundando a Waldo Frank y Victoria Ocampo, lo que la hizo protagonista del centro de la cultura legítima argentina por los siguientes 30 años, incluyendo sus proyecciones continentales. Frank, un "comunista místico e idealista", fue, junto al mexicano Alfonso Reyes y el dominicano Pedro Henríquez Ureña, una figura clave en la formación de la conciencia americanista de Oliver, además de una vía de acceso para una red intelectual transatlántica que será fundamental en el lugar de mediación político-cultural que ocupará por las siguientes décadas (King 1989, 60; Fernández Bravo 2017, 133-148).

María Rosa Oliver escribió obras de ficción, guiones de cine y dramaturgia, artículos y traducciones (particularmente de autores norteamericanos), aunque solo publicó *Geografía Argentina* (1939) y libros ligados a su pasión viajera, como *América vista por una mujer argentina* (1945) y *Lo que sabemos, hablamos…Testimonio sobre la China de hoy* (1955). Este último, escrito en coautoría con Norberto Frontini, describe su visita al país asiático en 1953, que le produce un enorme impacto y entusiasmo, tanto por su vitalidad revolucionaria como por las múltiples semejanzas que advierte entre los pueblos asiáticos y latinoamericanos. Analogías que en su libro se leen desde el aspecto físico y el estilo de las artesanías hasta el carácter predominantemente rural de la población y el peso de la dependencia económica y del colonialismo. Pero tal vez su obra más importante sean los

tres tomos de sus memorias, publicados entre 1969 y 1981: *Mundo, mi casa*, *La vida cotidiana* y *Mi fe es el hombre*.

En los años 30, se acercó al comunismo, por vía del antifascismo. Aunque algunos autores sostienen que se afilió al Partido Comunista Argentino (PCA), su función siempre fue la de una "compañera de ruta", una forma de compromiso que contempla diversas gradaciones, entre ellas, tal vez la más valorada, la de ofrecer el prestigio de una obra o de una colocación social favorable para apoyar iniciativas frentistas o de defensa de la Unión Soviética (Clementi 1992; Fernández Bravo 2008, 9-49). En este sentido, su perfil ideológico puede caracterizarse más como un humanismo de izquierdas que como un típico comunismo de acentos estalinistas. A lo largo de una década, impulsó la creación de la Unión Argentina de Mujeres, la Junta por la Victoria y la Comisión Argentina de Ayuda a los Intelectuales Españoles, y formó parte de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) y del Comité contra el Racismo y el Antisemitismo (McGee Deutsch 2013, 157-175; Valobra 2005, 67-82). En todas estas empresas, con mayor o menor intensidad, los comunistas ocupaban un lugar principal y en todos los casos aportaban su pericia organizativa, la perseverancia y disciplina de sus militantes y las estructuras transnacionales a partir de las cuales canalizaban una potente idea de comunidad y fraternidad internacionalista. Aunque desde el golpe de Estado de 1930, el PCA se vio obligado a actuar en la ilegalidad por los siguientes cuarenta años, mantuvo su lugar en el espacio antifascista de la política argentina, que a diferencia de otras latitudes siguió activo hasta bien entrada la década de 1950, en la medida que el peronismo fue leído como una "encarnación local" del fascismo. Ese lugar se identificó con las tradiciones liberales y fue particularmente atractivo entre los intelectuales, artistas y sectores medios ilustrados, sobre todo a partir de llegada al gobierno de Juan Domingo Perón en 1946, cuyo movimiento logró el apoyo masivo de la clase obrera (Bisso 2007; Pasolini 2013).

En 1942, gracias a sus credenciales como *proved antifascist*, particularmente entre el cuerpo diplomático estadounidense en Buenos Aires (algunos de cuyos funcionarios eran amigos personales o amigos de su familia), María Rosa Oliver fue invitada a trabajar en el Departamento de Asuntos Culturales de la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos. Esta era dirigida por Nelson Rockefeller bajo la órbita del vicepresidente Henri Wallace, quien terminará siendo su amigo personal, una personalidad del movimiento pacifista y una figura de gran predicamento entre los comunis-

tas latinoamericanos.[3] El trabajo consistía en asesorar sobre América Latina a quienes organizaban la propaganda cultural aliada para el subcontinente. En los dos años que residió en los Estados Unidos desempeñándose como embajadora de las misiones culturales encomendadas por Rockefeller, sus vínculos latinoamericanos se acrecentaron, incluso o sobre todo entre izquierdistas y comunistas mexicanos, brasileños, colombianos y bolivianos, que debido a la coyuntura circulaban por primera vez en las esferas públicas y gubernamentales. A propósito de esta aparente paradoja, que observaba no sin escepticismo, escribió en sus memorias: "Por primera vez alterno a diario con personas de todos nuestros países, y aquí surge otro absurdo: haber tenido que ir a Washington para conocer a mi gente" (Oliver 2008 [1981], 151). El impacto negativo que le produjo la fortaleza del racismo en la sociedad norteamericana también la conectó con figuras del activismo afroamericano, como el cantante Paul Robeson y el sociólogo W.E.B. Du Bois.

María Rosa Oliver viajó a Washington con la convicción de que debía cumplir un papel en la alianza que se proponía derrotar al nazismo por sobre cualquier otra consideración política e ideológica, adecuándose sin inconvenientes al clima "browderista" que dominaba la izquierda comunista estadounidense y que se extendió por todo el continente.[4] Confiaba, como muchos otros progresistas, liberales de izquierda y no pocos comunistas, en que el gobierno de Roosevelt, a pesar de las limitaciones de la política de "buena vecindad", era una garantía de que las corporaciones y "consorcios" económicos no impondrían su voluntad de dominio sobre América Latina, además de asegurar el entendimiento con la Unión Soviética (Oliver 2008 [1981], 401). Al poco tiempo de su regreso a Buenos Aires, sin embargo, la muerte de Roosevelt, los primeros indicios de persecución anticomunista, del que fueron víctimas algunos de sus amigos y allegados, y el cambio de rumbo de la política exterior del gobierno de Truman, fueron inclinando su decisión hacia un mayor compromiso con el comunismo soviético. En los

3 Sobre la relación de Wallace con América Latina ver Pavilack (2018, 215-232).

4 Earl Russell Browder fue secretario general del Partido Comunista de los Estados Unidos hasta su expulsión en 1946. En el contexto de la política de unidad nacional propiciada por el movimiento comunista a partir de la invasión alemana a la Unión Soviética, que colocó como prioridad la construcción de amplios frentes antifascistas dedicados a apoyar el esfuerzo de guerra de los aliados y la defensa de la URSS (y que derivó en la disolución de la Comintern en 1943), Browder desarrolló sus tesis sobre el inicio de una era de conciliación de clases y colaboración entre comunismo y capitalismo. El browderismo tuvo influencia en varios partidos latinoamericanos, sobre todo en Colombia, Venezuela y Cuba (ver Caballero 2006, 215 y ss.).

primeros años de la segunda posguerra este gozaba del prestigio moral que le otorgó su papel principal en la derrota del nazismo y la casi total certeza de que luego de la tragedia económica y humana que le supuso la guerra, el estado soviético no quería ni podía promover una nueva conflagración mundial.

Esta experiencia como gestora y funcionaria de un aceitado sistema de diplomacia y transferencias culturales se sumó a la red de relaciones político-culturales gestadas desde *Sur*, la militancia feminista y el frentismo antifascista, que en conjunto delinearon la estructura de contactos y afinidades para su posterior rol de intermediación en los circuitos del comunismo transnacional de Guerra Fría. En 1952, ya plenamente embarcada en el apoyo a la URSS y durante los momentos más álgidos de la guerra de Corea, le escribía extensamente a su amigo y antiguo mentor Nelson Rockefeller explicando su decisión y revelando, una vez más, la función de mediación entre mundos que se había asignado a sí misma:

> Pronto harán diez años desde que marché a los Estados Unidos a trabajar en la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos aceptando la invitación que me hiciera bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt. Recordaré siempre con cariño la hospitalidad que me fue brindada en Washington D.C.; la cordialidad de mis amigos y compañeros de tarea y la oportunidad que se me dio de conocer al pueblo y a gran parte del territorio de los Estados Unidos. Pero lo que más agradezco fue la oportunidad que me fue dada de colaborar en la lucha contra el fascismo y de ayudar, con mis reducidos medios y mi gran buena voluntad, a cerrar filas contra quien amenazaban, por escrito, dominar el mundo y convertir a estos países al sur del Continente en colonias nazis, llamándonos "tierras de monos", con igual odio racista con que mandaba a campos de concentración a los judíos alemanes.
>
> Por lo tanto fui a Washington en la creencia de que terminada la guerra y vencido Hitler, los países victoriosos, unidos en la paz como estuvieron en la guerra, darían a la humanidad un mundo mejor. Esto fue lo que me indujo a prestar mi modesta colaboración al gobierno de los Estados Unidos, y no la defensa de ningún régimen político o económico dado.
>
> Le doy esta explicación, Nelson, por dos motivos: primero porque, recordando que siempre hemos hablado con toda franqueza, debo decirle ahora que si milito en las filas de la paz es porque estoy en completo desacuerdo con la política internacional del departamento de Estado y que por lo tanto si algo ha cambiado no es mi línea moral ni de conducta sino la línea moral y de conducta de la política externa norteamericana. Segundo porque, recordando igualmente la atención con la que usted escuchaba mis palabras, me creo en el deber de decirle ahora lo que estoy oyendo y viendo no solo en mi América Latina si no algo de lo que vi y oí en parte de Europa a fines de 1950.[5]

5 Carta de María Rosa Oliver a Nelson Rockefeller, Buenos Aires, 9 de abril de 1952, María Rosa Oliver Papers, Box 5 folder 57.

Esta postura tuvo consecuencias tanto políticas como personales, pues la alejó de los círculos intelectuales en los que se había formado, sobre todo, de su gran amiga Victoria Ocampo, quien se convirtió en una figura central de la sede argentina del Congreso por la Libertad de la Cultura, una organización fundada en 1950 en Berlín Occidental bajo la bandera de la lucha contra los totalitarismos (Iber 2015, 83-115). Cuando Oliver en 1958 recibió el Premio Lenin "Por la consolidación de la Paz entre los pueblos", los comentarios hostiles que publicó la revista *Sur* provocaron una agria polémica entre las dos escritoras y la renuncia de Oliver al comité de redacción de la revista que había ayudado a fundar.[6]

La escala latinoamericana del pacifismo comunista

María Rosa Oliver formó parte del grupo que impulsó la creación de la sede del Movimiento Mundial por la Paz en la Argentina, lo que ocurrió en agosto de 1949, en un encuentro en la ciudad de La Plata que fue prohibido y dispersado por la policía. Curiosamente, su nombre no aparece entre los miembros del grupo promotor del Congreso Continental por la Paz que se reunió en México al mes siguiente, con la presencia de 1500 delegados de 19 países latinoamericanos, Estados Unidos y Canadá. La inflexión nacionalista y antiimperialista que tomaba la política comunista fue evidente en aquella reunión en la capital mexicana, que abundó en discursos críticos sobre el papel de los Estados Unidos, el imperialismo cultural y sus peligros para las culturas nacionales. Vicente Lombardo Toledano, Juan Marinello y, sobre todo, Pablo Neruda, fueron los más enfáticos en este sentido (Iber 2015, 71-81). Ernesto Giudici, autor de *Imperialismo inglés y Liberación nacional* (1940) y secretario del Consejo Argentino por la Paz, escribió una crónica para el periódico comunista *Orientación* donde denunciaba el "mal gusto y grosería" de los norteamericanos, su maquinismo "sin alma", su utilitarismo y su vocación por "uniformar la vida con su industria, sus diarios y su cine" (Giudici 1949). Los llamados a rescatar las tradiciones indígenas fueron acompañados de incitaciones a desarrollar una forma latinoamericana del realismo socialista. La poeta Gabriela Mistral envió un mensaje donde pedía por la unión de los pueblos latinoame-

6 "Premios literarios argentinos, el Premio Lenin", *Sur* 250, Buenos Aires (enero y febrero de 1958): 104.

ricanos y anudaba la causa de la paz con la concreción de la independencia política y la liberación económica de la región.[7]

Es bastante improbable que María Rosa Oliver compartiera plenamente las aristas más estrechas y localistas de este discurso, pues como ella misma señalaba sus vínculos de intimidad con muchos estadounidenses, labrados en los años pasados en Washington o viajando por aquel país en gira de conferencias, le permitían observar el conflicto bipolar despojada del antinorteamericanismo que era moneda corriente entre algunos de sus camaradas y compañeros, tal vez dominados por un mal disimulado provincianismo desde el cual era imposible labrarse una opinión sin prejuicios. Su función en el movimiento, por otra parte, incluía, por esta misma razón, interesar a los intelectuales norteamericanos de participar en los eventos pacifistas, tarea que encaró con singular pericia.[8]

En 1950, Oliver asistió como delegada argentina, representando a una agrupación de mujeres, al segundo Congreso Mundial de los Partidarios por la Paz, que tuvo lugar en Varsovia en el mes de diciembre. Sobre aquel congreso escribió una extensa crónica que publicó en francés la revista *Europe*, en la que enaltecía la recuperación del azotado pueblo polaco y la confraternización con viejos conocidos.

> Los delegados que nos han precedido colman el vestíbulo, entre ellos aparecen caras familiares: Pablo Neruda y Delia [Del Carril], a quienes encontré días pasados en París luego de cuatro años de no vernos; Juan Marinello y Pepilla [Josefa Vidaurreta], iguales a como los vi partir de Buenos Aires hace quince años en la puerta de un bistró; Ana Seghers, a quien conocí hace cuatro años en México, viendo los cuadros de un pintor amigo, los mismos días en que, en la sede de la CETAL conversé con Lombardo Toledano, ahora también aquí; Joe Starobin de quien me despedí en Nueva York una tarde calurosa, ocho años atrás; Joseph Kessel –mi semicompatriota– con quien allá en mi país, hace mucho discutí sin amargura, entre cantos y recuerdos de la primera guerra […].[9]

7 El mensaje fue publicado originalmente en la revista *Repertorio Americano* con el título "Sobre la paz y América Latina". El texto fue recogido en el libro *Por la humanidad futura. Antología política de Gabriela Mistral* (2015). El manuscrito original puede consultarse en Gabriela Mistral, Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-143570.html (septiembre de 2020).

8 World Council of Peace. Notas manuscritas sobre el II Congreso Mundial de Partidarios de la Paz de Varsovia, MRO Papers, Box 1, Folder 51.

9 El texto fue publicado bajo el título "Les fleurs de Varsovie" en la edición de febrero de 1951. La cita está tomada del manuscrito original disponible en World Council of Peace. Notas manuscritas sobre el II Congreso Mundial de Partidarios de la Paz

La misma impresión de convergencia entre pares se lee en la carta que en enero de 1951 le envía a su amiga Gabriela Mistral, contándole en detalle su experiencia en la capital polaca.

> Aquello fue tan magnífico Gabriela que solo por haber visto ese Congreso podría morir tranquila. Reinó allá la más absoluta libertad de palabra: hablaron monárquicos y clericales, conservadores y comunistas, así como religiosos de todos los credos. 73 religiosos asistieron a esa asamblea de pueblos: el mejor, el más extraordinario de todos era un curita italiano, el padre Andrea Gaggero, valiente, inteligente, claro, lleno de fe en Dios y de afán de justicia. Si estás en Italia le escribiré para que vaya a verte […] Entre los mil ochocientos delegados llegados de 81 países, Gaggero fue considerado y tratado como uno de los más importantes. No sé si tú conocerás las resoluciones de dicho congreso, apenas sepa dónde has asentado el poto te las haré llegar.
>
> Cuando, al final, se decidió crear el Consejo de Partidarios por la Paz, te enviamos, firmado por Pablo Neruda, Marinello, Jorge Amado y la servidora, un telegrama preguntándote si no deseabas formar parte de él ¿Te llegó ese pedido? Supongo que tu cargo diplomático ha de impedir tal cosa: pensé además que el color político de los firmantes podría hacerte creer que aquello fue un congreso partidista, lo que sería un error: hubo de todo, como ya te lo he dicho. Allá estuvo Asia bien presente y formando un bloc compacto. Por ejemplo, en la delegación hindú (más o menos 70 delegados) la mitad era nehruista y la otra opositora al gobierno pero, tratándose de Corea, de China, del Viet Nam [sic] e Indonesia su voz era unánime: no había ni la menor discrepancia.[10]

Las citas tornan evidente la idea de que las redes del pacifismo soviético se organizaron sobre una estructura de relaciones políticas y personales previas y que Oliver asumió esta nueva etapa de activismo político con el mismo aliento cosmopolita que la acompañó en todas sus empresas anteriores. De ahí la imagen de una reunión familiar cuyos miembros, desperdigados por el mundo, comparten un mismo lenguaje y una memoria común. La activación de una trama de relaciones forjadas en una trayectoria compartida a través del americanismo, el antifascismo y un compromiso ecuménico con las causas y los valores humanistas es una constante en su correspondencia dedicada a ganar adhesiones para el Movimiento por la

de Varsovia, María Rosa Oliver Papers, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, Box 1, Folder 51.

10 Carta de María Rosa Oliver a Gabriela Mistral, Buenos Aires, 2 de febrero de 1951, en Gabriela Mistral. Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-148470.html (septiembre de 2020).

Paz, tarea que requería, como preámbulo, desmarcarlo de una relación estrecha con los partidos comunistas.

El año 1952 fue pródigo en conferencias y reuniones alrededor del mundo. En pocos meses se llevaron a cabo la Conferencia Económica Internacional de Moscú, puntapié para el restablecimiento de las relaciones económicas entre la URSS y algunos países latinoamericanos, como Argentina; la sesión extraordinaria del Consejo Mundial de la Paz que se reunió en Berlín para tratar el presunto uso de armas bacteriológicas en Corea, la Conferencia de Asia y el Pacífico en Pekín; el Congreso de los Pueblos por la Paz que en el mes de diciembre reunió en Viena a miles de delegados de todo el mundo, incluyendo al filósofo del momento, Jean-Paul Sartre. En esa apretada agenda, la Conferencia Continental por la Paz que se realizó en Montevideo del 11 al 16 de marzo de 1952 ha pasado desapercibida, aunque fue crucial para la posterior presencia latinoamericana en las nuevas redes del internacionalismo pacifista y para el lugar neurálgico que María Rosa Oliver ocupará en ellas.

La Conferencia Continental fue preparada por Oliver, en su cargo de secretaria de la organización, a lo largo de 1951. Originalmente iba a celebrarse en Río de Janeiro, pero el gobierno de Getulio Vargas, luego de autorizarla, la prohibió. Hubo gestiones infructuosas para realizarla en Santiago de Chile hasta que finalmente se consiguió que el gobierno uruguayo del colorado Andrés Martínez Trueba autorizara la realización en Montevideo. El talento para las relaciones públicas y los vínculos sociales, forjados al calor de un cosmopolitismo cultural muy propio de las elites liberales argentinas, le permitieron reunir en torno a este encuentro una pléyade de personalidades políticas y culturales de las dos Américas en cuya cúspide colocó a Gabriela Mistral. Entre estas figuras estaban Benjamín Cevallos Arízaga, presidente de la Suprema Corte de Justicia de Ecuador, el entonces vicepresidente del senado chileno, Salvador Allende, el presidente del Congreso Nacional de Guatemala, Roberto Alvarado Fuentes, al escritor y expresidente del Perú José Gálvez Barrenechea, a los brasileños Candido Portinari, Oscar Niemeyer y al magistrado: João Pereira de Sampaio, el cantante y activista afroamericano Paul Robeson y al profesor de Cambridge, Massachusetts, Joseph Fletcher; el escritor y diplomático ecuatoriano Manuel Benjamín Carrión, los escritores mexicanos Alfonso Caso y Enrique González Martínez, los cubanos José Elías Entralgo y Carlos García Vélez, el músico paraguayo José Asunción Flores, el guatemalteco Luis Cardozo y Aragón, el eclesiástico canadiense James Endicott, el filósofo

colombiano Baldomero Sanín Cano, a los escritores rioplatenses Leónidas Barletta y Jesualdo Sosa y al escritor costarricense Joaquín García Monge.

La conferencia debió realizarse en la clandestinidad, pues el gobierno uruguayo finalmente también decidió prohibirla. Los casi 300 delegados que arribaron desde Brasil, Chile, Argentina, Paraguay, Estados Unidos, Venezuela, Colombia, Bolivia, Guatemala y Puerto Rico, debieron reunirse en sótanos y centros culturales y muchos fueron obligados a regresar a sus países o ni siquiera pudieron salir de ellos, pues le fueron negados los visados, como ocurrió con los representantes de Canadá, México y Cuba. Luego de tres días de deliberaciones se suscribió un llamamiento público y una resolución de ocho puntos que incluía la lucha por el desarme progresivo, la prohibición de las armas nucleares y la regulación del uso de la energía atómica, una campaña en contra del envío de tropas a Corea y la condena a la política "guerrerista" de los círculos dominantes de los Estados Unidos. Las crónicas del evento en la prensa comunista enfatizaron en el lugar que debía ocupar América Latina en el nuevo mapa político internacional y anudaron la causa de la paz con las críticas a los gobiernos locales y a las condiciones de vida de los pueblos.

> El imperialismo yanqui derrotado militarmente al fracasar su invasión [a Corea], maniobra contra el armisticio, porque desea ampliar esa guerra mediante un ataque a China, que puede significar ya la tercera guerra mundial.
>
> El gobierno de Washington, sus militares y millonarios, encaran ampliar la guerra mediante el aporte de hombres y recursos de los demás países, especialmente de la Europa y América Latina. Y en esta tarea cuentan con la complicidad de los gobiernos reaccionarios de América Latina que, fieles representantes de los latifundistas y grandes capitalistas, ansían la guerra para realizar grandes ganancias. De ahí la importancia de que los pueblos del Continente afirmen su firme voluntad de mantener la paz.
>
> […] La vida, la salud, el nivel de vida, la independencia de los pueblos americanos, dependen de cómo afronten con voluntad y decisión la ofensiva de guerra de Wall Street. Los pueblos latinoamericanos y el propio pueblo de los Estados Unidos no tienen otra salida que la unidad contra los planes de llevarlos a la guerra que desarrollan los generales del Pentágono, los millonarios de Wall Street y los gobernantes de la Casa Blanca, servidos por sus "quinslings" [sic] latinoamericanos.[11]

11 ¡Viva la Conferencia Continental por la Paz!, *Nuestra Palabra*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1952: 1.

En su escala latinoamericana, el Movimiento por la Paz se enfrentó a un sinnúmero de dificultades. La "primavera democrática latinoamericana" posterior a la posguerra se marchitó rápidamente bajo las condiciones inclementes de la Guerra Fría. Hubo golpes de Estado en Colombia y Venezuela y el resto de los gobiernos de la región estuvo dispuesto a iniciar una cruzada anticomunista que ilegalizó a buena parte de los partidos, generalizó la represión a las actividades públicas y envió a la cárcel o al exilio a sus dirigentes o más destacados militantes. Pero no se trataba solamente de factores externos. En estos primeros años, el apoyo concreto de Moscú hacia el activismo latinoamericano era relativo y en buena parte de los casos las iniciativas se autofinanciaban, los invitados se pagaban sus propios pasajes y el apoyo económico y logístico de París y Moscú era precario e insuficiente. Más allá de la promoción de ciertas figuras individuales, el interés soviético por la región en la primera mitad de la década de 1950 era menor y esto llevaba a un trabajo inconexo y aislado, plagado –como se quejaba el escritor cubano Juan Marinello– de "indecisiones y vaguedades".[12] En estas condiciones adversas, Oliver fue capaz de reunir en la capital uruguaya a escritores y artistas de todo el continente y dar el primer paso para la construcción de una estructura de activismo intelectual que alcanzará su forma más lograda al año siguiente con el Congreso Continental por la Cultura celebrado en Chile en el mes de marzo (Alburquerque 2011).

En efecto, en la accidentada reunión montevideana se decidió promover un encuentro que tratara específicamente sobre los problemas de la cultura, la creación artística y la crónica dispersión y falta de comunicación que afectaba a los intelectuales latinoamericanos. El lugar elegido fue Chile, ahora bajo la presidencia de Ibáñez del Campo, y previsiblemente la figura convocante principal fue Pablo Neruda, que regresaba a su país después de cuatros años de exilio. La convocatoria se realizó mediante un llamamiento firmado por Gabriela Mistral, Baldomero Sanín Cano y Joaquín García Monge.[13] El éxito fue total, como reconoció incluso la prensa anticomunista. Entre los más de 200 delegados de Bolivia, Brasil, Colombia, Argentina, Costa Rica, Cuba, Chile, Guatemala, Haití, México, Para-

12 Carta de Juan Marinello a María Rosa Oliver, La Habana, 22 de octubre de 1952. Rosa Oliver Papers, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, Box 4, Folder 58.

13 El apoyo de Gabriela Mistral al Congreso Continental quedó envuelto en una situación confusa, pues la escritora se desdijo de su apoyo frente a la prensa internacional cuando quedó en claro que era organizado por el Consejo Mundial por la Paz.

guay, Perú, Uruguay, Venezuela y los Estados Unidos, estuvieron presentes Jorge Amado, René Depestre, Jorge Icaza, José Asunción Flores, Alberto Romero, Alfonso Reyes, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Nicolás Guillén, Betty Sanders, Gabriel Bracho, Joaquín Gutiérrez, Efraín Morel, Marcelo Sanjinés y José Mancisidor.

Las deliberaciones se organizaron bajo un temario de tres puntos: la defensa de las "características nacionales" de las culturas latinoamericanas y su popularización frente al avance del imperialismo; el incremento del intercambio cultural entre los países continentales y extracontinentales mediante la libre circulación de intelectuales y bienes culturales, y la defensa de la libertad de creación y opinión, así como la superación de las dificultades materiales que enfrentaban los escritores y artistas. El congreso emitió una proclama sobre estos tres ejes a los que se añadió, de acuerdo con la campaña que llevaba adelante el Movimiento Mundial por la Paz, una convocatoria a los intelectuales de Estados Unidos, Inglaterra, la URSS, China y Francia (las "cinco grandes potencias") para que se reunieran en un país latinoamericano a fin de expresar libremente sus afinidades y diferencias con "miras a la paz del mundo". También se resolvió, bajo la iniciativa del escritor chileno Benjamín Subercaseaux, la creación de una "Librería de las Américas" con filiales en todos los países.[14]

En su conferencia titulada "A la Paz por la Poesía", Pablo Neruda se extendió en condenar el cine de Hollywood, la novela policial y las historietas, que observaba como una amenaza para la cultura popular de los pueblos americanos. Abogó por una poesía optimista y edificante que revalorizara lo autóctono y las culturas indígenas y destacó el papel de los escritores en la lucha contra el imperialismo y la liberación nacional. En varias ocasiones, los delegados intentaron defender una noción de americanismo que se distanciaba tanto del chauvinismo y las inflexiones "iberoamericanistas" como del "supranacionalismo". Las primeras, se afirmaba, eran parte del repertorio de un "antiimperialismo falso" que pretendía desviar a las masas de

14 Los originales del temario de la reunión se encuentran en el archivo personal del escritor Juan Antonio Salceda, los mismos están organizados en los siguientes puntos: Primer punto del temario. Proclamación a los intelectuales de los pueblos de América; Segundo punto del temario. Intercambio cultural. Declaración de los intelectuales a los pueblos de América; Tercer punto del temario. Exhortación a los gobiernos, a las entidades culturales y profesionales y a los intelectuales de América (Archivo JAS). Las resoluciones de Congreso, así como una crónica de Héctor P. Agosti y las intervenciones del propio Agosti, Raúl González Tuñón y Julio Galer, fueron publicadas en el número 12 de *Cuadernos de Cultura*, julio de 1953: 1-22.

su "sano impulso" y dividirlas con torpes recelos nacionalistas. La segunda, era una idea que buscaba sustituir las particularidades nacionales y postular un continente separado del mundo, cuando en realidad debían alentarse las relaciones con nuevos espacios extra continentales, previsiblemente, la Unión Soviética, China y las democracias populares de Europa del Este.

> Y el sentido americano (y no "iberoamericano" ni "latinoamericano") surge así en su empinada significación moral, exenta de cualquier chauvinismo: no somos enemigos de los Estados Unidos como quieren hacerlo creer la prensa subvencionada por el State Department; no somos enemigos de su pueblo, ni de sus tradiciones democráticas; somos, por el contrario, solidarios con ese mismo pueblo, igualmente sometido, igualmente extorsionado por las clases dominantes de su país; somos amigos del pueblo de los Estados Unidos pero adversarios irreconciliables de la camarilla plutocrática que quiere convertirnos, cada vez más, en cipayos sumisos para sus planes de dominación imperialista del mundo.[15]

Del encuentro chileno se derivaron varias organizaciones nacionales que recogieron los mismos postulados. En la Argentina se creó, al año siguiente, el Congreso Argentino por la Cultura y luego la Casa Argentina de la Cultura, que en sus fundamentos afirmaba que lo nacional era incompatible con toda forma de sumisión política o cultural y llamaba a revivir los "más firmes principios antiimperialistas de la intelectualidad argentina".[16] Bajo la misma inspiración se creó una red de revistas culturales de escala transatlántica: la *Revista Para Todos*, que dirigía en Brasil Jorge Amado, la colombiana *Paz y Democracia* que promovía Diego Montaña Cuellar, el mensuario *Paz* que dirigía en México el general Heriberto Jara, *Mass and Mainstream*, editada en Nueva York por Samuel Sillen, *Por la Paz*, que en la Argentina impulsaba Oliver y, como nodo central, la francesa *Défense de la Paix* (luego *Horizons*), que desde París dirigía Pierre Cot con Pierre Morgan como secretario de redacción, y que se editaba en trece lenguas y veinte países.

---

15 "El Congreso Continental de la Cultura", *Cuadernos de Cultura* 12, julio de 1953: 4.

16 "La Casa de la Cultura Argentina", Buenos Aires, c. 1952, 2, Archivo JAS y "Casa de la Cultura Argentina. Declaración de Principios", Buenos Aires, c. 1953, Archivo JAS.

Hungría, fin de ciclo

En noviembre de 1956 María Rosa Oliver formó parte de la reunión del Bureau del Consejo Mundial por la Paz que selló el inicio de la decadencia del movimiento pacifista soviético. Convocada originalmente para tratar el asunto del canal de Suez, dos postergaciones sucesivas hicieron evidente que el problema húngaro tomaba dimensiones escandalosas, al punto que el gobierno sueco no permitió que el encuentro se realizara en Estocolmo como estaba previsto, por lo que debió ser traslado de urgencia a Helsinki. Todavía confundidos por el impacto de las declaraciones del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), que entre otras cosas se había llevado la vida de unas de las principales figuras soviéticas del movimiento, el escritor y presidente del Unión de Escritores Soviéticos, Aleksandr Fadéyev, que se suicidó en el mes de junio, algunos de los delegados que llegaron a la capital finlandesa habían abandonado la habitual camaradería por abierta hostilidad y desconfianza. La atmósfera era tensa, más aún, era trágica, recordaría más tarde Oliver.[17] Los socialistas italianos estaban decididos a abandonar el movimiento y así lo hicieron, mientras que los franceses se declaraban en una crisis terminal luego de que figuras como Édouard Herriot, François Mauriac y, sobre todo, Jean-Paul Sartre, abjuraran de sus simpatías con las organizaciones comunistas. En todo el mundo las manifestaciones en contra del ingreso de las tropas soviéticas a Hungría se multiplicaron y, en algunos casos, como en Inglaterra, fueron igual o mayores que las protestas contra la intervención occidental en Egipto. También en Buenos Aires, como recordó Oliver en su breve intervención, hubo movilizaciones en defensa de la "Hungría Libre" de un tono, aclaró, abiertamente reaccionario. Sin embargo, era difícil evadir la cuestión fundamental que en este acontecimiento se planteaba: que la intervención soviética tiraba por tierra el principio de no intervención, uno de los pilares del movimiento que los convocaba, y que esto era especialmente grave para los pueblos latinoamericanos, tan expuestos a que sus protestas fueran sofocadas –afirmó– por "bombardeos norteamericanos" oportunamente solicitados por sus gobiernos.

17 World Council of Peace. Memoirs. Notas manuscritas sobre la reunión del Bureau del Consejo Mundial de la Paz reunido en Helsinki en 1956, María Rosa Oliver Papers, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, Box 1, Folder 2.

> En realidad, en la reunión de Helsinki, en la conciencia de todos los presentes se libraba una lucha entre defender desde el punto de vista moral del principio de no injerencia y el de tener que admitir la razón política que se nos daba para su violación. Por eso [...] nuestra reunión fue trágica, y quien no advierta la tremenda tragedia moral de Hungría, no merece militar en nuestro movimiento, ni en ningún partido político responsable.[18]

El Consejo Mundial de la Paz emitió una declaración que, al admitir las discrepancias internas que habían impedido formular una valoración común sobre los acontecimientos húngaros, excepto lamentar unánimemente el derramamiento de sangre, salvó cierta imagen de independencia y autonomía que, de todos modos, no fue suficiente para impedir que una larga lista de antiguos aliados, compañeros y simpatizantes abandonaran sus compromisos con el pacifismo soviético. Aunque en los años siguientes siguió funcionando, este golpe, combinado con la ruptura sino-soviética y, en América Latina, la reorganización de los compromisos intelectuales que desató la Revolución cubana, cerró la etapa más prolífica y de mayor impacto entre las elites culturales y la opinión pública mundial de la cruzada pacifista. María Rosa Oliver dejó el Movimiento por la Paz en 1962, luego de catorce años de un activismo intenso sin el cual, lo reconocían sus propios compañeros, América Latina hubiera ocupado un lugar menos destacado que el que tuvo en aquellos años. Durante la década de 1950, como aquí he esbozado, esa red que la tuvo como protagonista principal elaboró una serie de sentidos y lecturas sobre el lugar de América Latina en el mapa político de la Guerra Fría que en buena medida anticiparon el antiimperialismo que dominó las sensibilidades políticas del continente por los años siguientes.

18 World Council of Peace. Memoirs. Notas manuscritas sobre la reunión del Bureau del Consejo Mundial de la Paz reunido en Helsinki en 1956, María Rosa Oliver Papers, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, Box 1, Folder 2.

Referencias bibliográficas

Alburquerque, Germán. 2011. *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría.* Santiago de Chile: Ariadna.

Bayerlein, Bernhard, Kasper Braskén y Holger Weiss. 2016. "Transnational and Global Perspectives on International Communist Solidarity Organisations. An Introduction". En *International Communism and Transnational Solidarity: Radical Networks, Mass Movements and Global Politics, 1919-1939*, editado por Holger Weiss, 1-27. Leiden: Brill.

Bisso, Andrés. 2007. *El antifascismo argentino*. Buenos Aires: Cedinci/Buenos Libros.

Caballero, Manuel. 2006. *La Internacional Comunista y la revolución latinoamericana, 1919-1943*. Caracas: Alfa.

Clementi, Hebe. 1992. *María Rosa Oliver*. Buenos Aires: Planeta.

Cuadernos de Cultura. Buenos Aires, 1° época (no. 1: agosto de 1950-no. 84: marzo-abril de 1967).

Dullin, Sabine y Brigitte Studer. 2016. "Communisme + transnational. L'équation retrouvée de l'internationalisme au premier XXe siècle". *Monde(s)* 10: 9-32. https://doi.org/10.3917/mond1.162.0009.

Fernández Bravo, Álvaro. 2008. Introducción a *Mi fe es el hombre*. En *Mi fe es el hombre*, de María Rosa Oliver, 9-49. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Fernández Bravo, Álvaro. 2009. "Redes latinoamericanas en los años cuarenta: la revista Sur y el mundo tropical". En *Episodios en la formación de las redes culturales en América Latina*, editado por Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo, 113-135. Buenos Aires: Prometeo.

Fernández Bravo, Álvaro. 2017. "María Rosa Oliver en las redes comunistas del siglo". En *MORA* 23: 133-148.

Geoffrey, Robert. 2013. "Averting Armageddon: The Communist Peace Movement, 1948-1956". En *The Oxford Handbook of the History of Communism*, editado por Stephen Smith (online edition), 391-411. Oxford: Oxford University Press.

Ghioldi, Rodolfo. 1956. *Uzbekistán, el espejo*. Buenos Aires: Fundamentos.

Giudici, Ernesto. 1949. "Realidades americanas en el Congreso de México". *Orientación*, 2 de noviembre de 1949.

Iber, Patrick. 2015. *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge: Harvard University Press.

Kersffeld, Daniel. 2012. *Contra el imperio. Historia de la Liga Antiimperialista de las Américas*. México, D.F.: Siglo XXI.

King, John. 1989. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Locane, Jorge. 2020. "Del orientalismo a la provincialización de Europa. A propósito del viaje a los albores de la República Popular China". *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 9, no. 3: 56-73. https://escholarship.org/uc/item/4fh8m76v (1 de diciembre de 2021).

McGee Deutsch, Sandra. 2013. "Mujeres, antifascismo y democracia. La Junta de la Victoria, 1941-1947". *Anuario IEHS: Instituto de Estudios Histórico-Sociales* 28: 157-175.

Mistral, Gabriela. 2015. *Por la humanidad futura. Antología política de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: La Pollera.

Nuestra Palabra. Buenos Aires, 1º época (no. 1: 6 de marzo de 1950-no. 1198: 19 de junio de 1973).

Oliver, María Rosa. 1939. *Geografía Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Oliver, María Rosa. 1945. *América vista por una mujer argentina.* Buenos Aires: Salzmann.

Oliver, María Rosa. 1965. *Mundo, mi casa, Buenos Aires.* Buenos Aires: Sudamericana.

Oliver, María Rosa. 1969. *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana.

Oliver, María Rosa. 2008 [1981]. *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina.

Oliver, María Rosa y Norberto Frontini. 1955. *Lo que sabemos, hablamos… Testimonio sobre la China de hoy*. Buenos Aires: Botella al Mar.

Pasolini, Ricardo. 2013. *Los marxistas liberales. Antifascismo y comunismo en la cultura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Pavilack, Jody. 2018. "Henry Wallace y sus 'amigos' en América Latina, 1940-1949". En *Los comunismos en América Latina. Recepciones y militancias (1917-1955)*, editado por Santiago Aránguiz Pinto y Patricio Herrera González, 215-232. Santiago de Chile: Historia Chilena.

Petersson, Fredrik. 2016. "La Ligue anti-impérialiste: un espace transnational restreint, 1927-1937". *Monde(s)* 10: 129-150.

Petersson, Fredrik. 2017. "Imperialism and the Communist International". *Journal of Labor and Society* 20: 23-42.

Petra, Adriana. 2017. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rey Tristán, Eduardo. 2012. "Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural". En *La Guerra Fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, editado por Benedetta Calandra y Marina Franco, 51-65. Buenos Aires: Biblos.

Ridenti, Marcelo. 2011. "Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional". *Sociologia & Antropologia* 1: 165-194. https://doi.org/10.1590/2238-38752011v128.

Rupprecht, Tobias. 2015. *Soviet Internationalism after Stalin: Interaction and Exchange Between the USSR and Latin America During the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press.

Valobra, Adriana. 2005. "Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: De la Junta por la Victoria a la Unión de las Mujeres de la Argentina". *Prohistoria* 9: 67-82.

Zourek, Michal. 2019. *Praga y los intelectuales latinoamericanos*. Rosario: Prohistoria.

Archivos consultados

Archivo de Juan Antonio Salceda (privado).

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Universidad Nacional de San Martín.

Gabriela Mistral, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional Digital de Chile.

María Rosa Oliver Papers. Special Collections, Princeton University Library.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_002

Con verdadero amor maternal: la restauración de la catedral del Cusco y los orígenes de la cooperación española en el Perú (1950-1953)[1]

Raúl Asensio

El 19 de mayo de 1950 Armin Steindl, inspector de parques y avenidas de concejo municipal del cercado del Cusco, estaba indignado. Había recorrido la ciudad y lo que había visto no le gustaba. La ciudad tenía un aspecto "nada correcto". Por todas partes había "crecimiento de peste y yerbas". En la plaza de armas faltaban varios bancos y lo mismo ocurría en las Nazarenas. El mobiliario urbano necesitaba una urgente mano de pintura, por lo que solicitaba a las autoridades que autorizaran los fondos necesarios para iniciar la tarea. Su solicitud cayó, sin embargo, en saco roto. Dos días después, sin que el concejo municipal hubiera podido atender la preocupación del inspector, un pavoroso terremoto sacudió la ciudad y cambió radicalmente las prioridades de los cusqueños. Los problemas que preocupaban a Steindl eran una minucia en comparación con los nuevos desafíos que las autoridades debían encarar.[2]

Situada en el corazón de los Andes peruanos, a algo más de tres mil metros de altura, el Cusco es famoso por la conjunción de ruinas incas y monumentos coloniales españoles que dota a sus calles de un aire singular. Es en la actualidad uno de los centros neurálgicos del turismo internacional y la puerta de entrada hacia Machu Picchu. Centenares de miles de visitantes procedentes de todo el mundo llegan cada año. Lo que no es tan conocido es el hecho de que el Cusco, tal como hoy lo conocemos, es en buena

1 Este estudio sintetiza parte del libro *El terremoto del Cusco: reconstrucción, utopías urbanas y Guerra Fría* (1950-1953), que será publicado finales de 2023 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) y el Instituto de Estudios Peruanos (Lima). Una primera versión presentó en el 9° Congreso Internacional del Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina (CEISAL), desarrollado en Bucarest, los días 28-31 de julio de 2019.

2 Archivo Histórico Municipal del Cusco, legajo, 147, "Oficio del inspector de parques y avenidas al señor alcalde del concejo municipal del cercado del Cusco", Cusco, 19 de mayo de 1950.

medida un producto reciente. Es el resultado de los debates, los dilemas y las decisiones tomadas durante el proceso de reconstrucción de la ciudad después del gran terremoto de 1950. En este artículo quiero analizar un episodio relacionado con esta compleja trama de destrucción y reconstrucción creativa de la antigua capital de los incas. En concreto, me interesa ver la reconstrucción de la catedral del Cusco entre los años 1950 y 1953. En un tiempo en que las secuelas de la Segunda Guerra Mundial aún estaban frescas en los corazones y en las mentes de vencedores y vencidos, esta fue la primera gran intervención exitosa de la cooperación española en América.

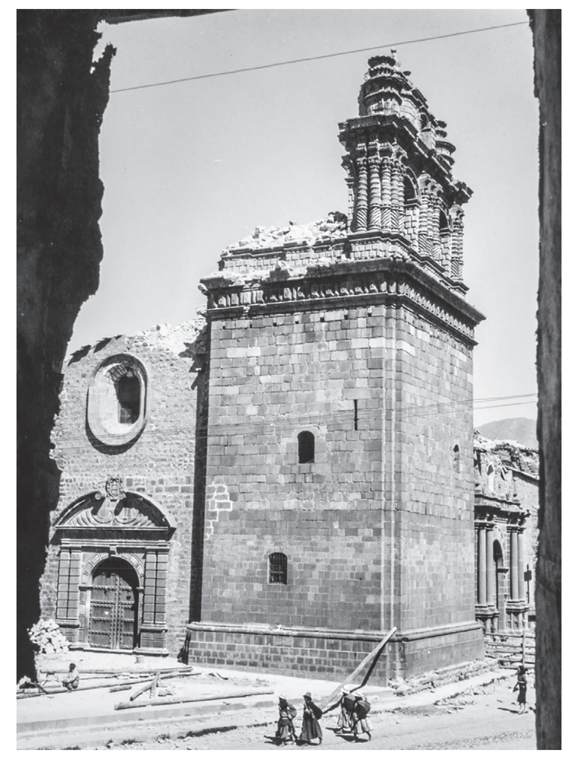


Figura 1. Una ciudad en ruinas. Destrucción causada por el terremoto en la iglesia de Santo Domingo. Colección Alberto Giesecke.
Fuente: Archivo del Instituto Riva Agüero, Pontifica Universidad Católica del Perú.

Sostendré tres ideas centrales, que espero demostrar en los siguientes páginas: (i) la importancia de esta intervención en la conformación de lo que con el tiempo sería un estilo español de cooperación al desarrollo,

(ii) la existencia en estos momentos germinales de la cooperación española de múltiples y a veces contradictorias agendas políticas, institucionales e incluso personales y (iii) la importancia del contexto de la Guerra Fría en la configuración de las prácticas y discursos de esta primera etapa de la cooperación internacional. El objetivo es avanzar hacia una historia cultural de la cooperación internacional en América Latina, que integre aspectos políticos, culturales, sociales e ideológicos.

Mi principal fuente para esta indagación es la abundante información sobre las actividades de reconstrucción del Cusco publicada en la prensa de la época. Tanto en los periódicos y revistas de Lima como en la capital andina, es posible encontrar reportajes, entrevistas con los protagonistas, artículos de opinión, encuestas, caricaturas y todo tipo de informes sobre el avance de los trabajos. También existe una nutrida documentación en la prensa española, incluyendo algunos reportajes cinematográficos de la productora oficial franquista. Asimismo, en los archivos del Cusco y Lima se encuentra una rica información administrativa, que permite reconstruir el contexto de la intervención española, las pugnas políticas asociadas a la reconstrucción y la cambiante relación entre los distintos actores implicados en esta tarea.

Más en general, los estudios sobre la importancia de las catástrofes naturales como sucesos disparadores de procesos de reconfiguración de las dinámicas políticas, sociales, económicas y culturales han experimentado un auge creciente en los últimos años en América Latina. Sabemos ahora que catástrofes como las ocurridas en San Juan en 1944, Ambato en 1949 y Managua en 1972 tuvieron consecuencias profundas en sus respectivos países.[3] Gracias a su destacada intervención en los días posteriores al terremoto, Perón se consolidó como referente de los sectores populares argentinos, el futuro presidente ecuatoriano Sixto Durán Ballén hizo su primera aparición pública como integrantes de una las múltiples misiones de reconstrucción y los grupos de poder comenzaron a distanciarse de Augusto Somoza debido al manejos que el todopoderoso dictador hizo de la ayuda internacional para reconstruir la capital nicaragüense. Como veremos, en

3 Sobre el terreno de San Juan, el trabajo más completo es Healey (2012); sobre el terremoto de Ambato, puede consultarse Torres Lescano (2017) y Merino Rosero (2012). El vínculo entre el terremoto de Managua y la caída de Somoza fue planteado por primera vez por el novelista y escritor Sergio Ramírez (1985), después ha sido retomado en Dávalos Hernández (2020). Un caso peruano en esta línea es una tesis reciente dedicada a la ayuda internacional posterior al terremoto que asoló el callejón de Huaylas en 1970 (Alvarez Ponce 2019).

el Cusco, la reconstrucción posterior al terremoto tendría también repercusiones políticas de largo recorrido, en los ámbitos locales, nacionales y de la cooperación internacional.

Un auge similar, aunque más matizado, ha ocurrido también en los estudios sobre la política exterior del primer franquismo. Gracias a los trabajos de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla y José Miguel Cabañas Bravo entre otros autores, conocemos ahora los detalles del giro latinoamericano de la diplomacia española durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el papel que jugaron países como la Argentina y el Perú en la reinserción internacional del franquismo y la importancia que revistió la diplomacia cultural como mecanismo de acercamiento a los gobiernos amigos del continente americano.[4] Es en la intersección de estos dos campos de estudio, la dimensión política de los terremotos y las políticas culturales de la primera etapa de la Guerra Fría, donde sitúa el presente estudio.

El terremoto

La historia comienza a las dos de la tarde del 21 de mayo de 1950, un luminoso y tibio domingo de inicios de invierno. En ese momento la ciudad del Cusco, por entonces una urbe mediana de poco menos de cien mil habitantes, sufrió un cataclismo que marcó la vida de sus habitantes en las siguientes décadas. Fue un terremoto paradójico: si bien el número de víctimas fue limitado, alrededor de 180 muertes confirmadas, causó una enorme destrucción en toda la ciudad. La precariedad de las construcciones, el carácter superficial del movimiento sísmico y una inusual propagación horizontal de las ondas determinaron que, según diversas estimaciones, entre el 50 y 70 por ciento de las edificaciones se derrumbaran o quedaran tan deterioradas que tuvieron que ser demolidas en los siguientes días por las cuadrillas de rescate.

La destrucción afectó sobre todo al centro histórico, donde se concentraban los edificios más antiguos y vistosos de la ciudad. Gran parte de los monumentos coloniales quedaron fuertemente afectados. Iglesias como la Compañía o Belén perdieron sus torres o vieron como quedaban seriamente dañadas. Los muros se agrietaron, las cúpulas colapsaron y los adornos

---

4 Sobre la importancia de la diplomacia cultural en las primeras etapas del franquismo, los dos trabajos clásicos son de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla (1988 y 1992). Pueden verse también Cabañas Bravo (1995 y 1996); una revisión más reciente en Orella Martínez (2015).

de las portadas se vinieron abajo. Los deterioros fueron especialmente graves en edificios tan emblemáticos como la iglesia de Santo Domingo, una de las más antiguas de la ciudad, situada sobre el antiguo Qoricancha o patio del oro de los incas.

El terremoto del Cusco fue desde el inicio un suceso de alcance internacional. Medios de comunicación de todo el mundo difundieron la noticia en los siguientes días. Apenas un día después del terremoto comenzaron a llegar periodistas y fotógrafos, peruanos y extranjeros. Un gran número de imágenes de extraordinaria calidad, disponibles hasta la actualidad, registran el trabajo de los equipos de salvamento, los daños en edificios y viviendas, y la vida cotidiana de los cusqueños en los días posteriores al terremoto. Esta atención internacional se debía a una suma de factores. El Cusco se había convertido en los años anteriores en una referencia habitual en los ámbitos turísticos y culturales. Los esfuerzos de las autoridades peruanas, junto con empresarios y activistas norteamericanos, en el marco de las políticas de buena vecindad, habían logrado que cada vez más visitantes se dirigieran a la antigua capital imperial. En paralelos, el movimiento indigenista había puesto la ciudad en el mapa e influía profundamente en las vanguardias políticas y culturales de todo el continente. El Cusco era una ciudad reverenciada tanto por los movimientos reformistas que veían en ella un símbolo de la resistencia andina frente a la colonización española, como en los idearios conservadores, que la consideran el mejor exponente de la cultura mestiza católica latinoamericana.

En las semanas siguientes al terremoto se extendió una ola de simpatía, que se tradujo en homenajes, colectas para los damnificados y todo tipo de muestras de solidaridad. Argentina, Estados Unidos y Chile fueron los primeros países en prestar ayuda directa. La Cruz Roja norteamericana estableció un puente aéreo y dispuso un campamento provisional, donde pudieron cobijarse parte de quienes habían perdido sus viviendas. La Fundación Eva Perón envió suministros y enfermeras, además de un equipo cinematográfico que registró cada uno de los pasos de la misión de ayuda. Empresas privadas aportaron medicinas, carpas y alimentos. Chile destinó varios aviones con productos de primera necesidad. Desde México se anunció un aporte en efectivo para la reconstrucción de la universidad y el senado francés aprobó una sustanciosa ayuda, gracias a la mediación del antropólogo Paul Rivet.

La ayuda se mantuvo en los siguientes años. El Cusco se convirtió en un objetivo central para las por entonces recién creadas organizaciones del

sistema de Naciones Unidas. Fue una suerte de banco de pruebas, donde se imaginaron y afinaron modalidades de cooperación que posteriormente se ampliaron a otros países. Unesco envió al Cusco la primera de sus muchas misiones de asesoría técnica para la restauración de monumentos. La Cruz Roja internacional ensayó aquí sus estrategias de intervención rápida para evitar la propagación de enfermedades en los días posteriores a la catástrofe. La OEA y la FAO enviaron especialistas para recuperar y potenciar el tejido económico regional. UNICEF puso en marcha campañas masivas de vacunación y desparasitación, con la colaboración de la Organización Panamericana de la Salud. Los servicios cooperativos peruanos-norteamericanos de producción de alimentos, salud y educación convirtieron a la región en uno de sus principales escenarios de intervención. La Administración de Ayuda Técnica de la ONU dispuso sucesivas misiones, que ayudaron a la Junta de Reconstrucción creada por el gobierno peruano. Para casi todas estas instituciones la del Cusco fue una de sus primeras intervenciones y ayudó a decantar discursos, estrategias y metodologías de trabajo.

España no estuvo ausente de este interés global por la reconstrucción del Cusco. Intervenir en la ciudad peruana se convirtió para el régimen franquista en un asunto de estado. En un momento en que el régimen surgido por la Guerra Civil se encontraba aislado y pugnaba por ser admitido en las instituciones creadas por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial, participar en las tareas de reconstrucción era una manera de consolidar su legitimidad y superar su dudosa actuación durante la contienda. Acudir en ayuda del Cusco permitía abrir una brecha en el bloqueo diplomático, al tiempo que ofrecía a los aliados internos y externos del franquismo una misión de la cual podían sentirse orgullosos, sin temor a las críticas de sus adversarios. La prensa española informó sobre el terremoto desde el primer instante. Tanto los grandes medios como los pequeños trataron el asunto con un fuerte tono emocional, con fotografías, crónicas y artículos de opinión, escritos por intelectuales o religiosos que habían visitado la ciudad y que conocían sus tesoros. Especialmente intensa fue la cobertura en los medios vinculados al régimen franquista, pero incluso en la prensa local de lugares tan alejados del centro político como Canarias, Gerona, San Sebastián, la colonia del Sahara Occidental o la Guinea española pueden encontrarse noticias sobre el seísmo.[5]

5 "Un terremoto ha devastado la peruana ciudad de Cuzco", *El Diario Vasco*, San Sebastián, 23 de mayo de 1950; "Violentísimo terremoto en el Perú: la mayor parte de la

La figura clave en la articulación de la ayuda española fue el por entonces embajador español en Lima: Fernando María Castiella. Nacido en Vizcaya, miembro de una familia de la clase alta vasca, Castiella era un personaje que se encontraba en ese momento en su propio proceso de reinvención política. Era una figura pública en alza dentro del régimen, donde destacaba por su gran capacidad de trabajo y por su olfato para identificar las oportunidades políticas. Antes de llegar a Lima, había dirigido el Instituto de Estudios Políticos, uno de los centros de pensamiento y formación más importantes del franquismo. Estas cualidades contrastaban, sin embargo, con un pasado que comprometía sus posibilidades diplomáticas en el contexto de la posguerra. Durante la guerra había sido cercano a la Falange y había escrito varios libros, en un tono muy elevado, que reivindicaban la restauración del imperio español. Estos antecedentes hacían que fuera mirado con desconfianza por las potencias vencedoras y habían echado a perder su nombramiento como embajador en Londres. Su presencia en Lima era un premio de consolación, un rodeo a través del cual esperaba relanzar su carrera hacia la cúspide del régimen. Contaba para ello con poderosos aliados, como el propio ministro de Exteriores, Alberto Martín Artajo, con quien compartía la convicción de que el franquismo debía atemperar su discurso si quería sobrevivir en el mundo de la posguerra.[6]

Castiella era sobre todo un político realista. Alejado ya de sus ideas falangistas iniciales, defendía una suerte de catolicismo conservador que dejaba de lado la retórica imperialista que él mismo había defendido en los años anteriores. Creía que el franquismo debía aliarse con regímenes afines latinoamericanos, para formar un bloque de presión internacional, con el que navegar en las turbulentas aguas de la Guerra Fría. Perú era uno de los principales objetivos en esta línea, ya que la llamada Revolución Restauradora había colocado en el poder en 1948 a Manuel Odría, un general profundamente conservador, admirador personal de Franco, que presumía de tener una casa decorada al estilo español y antepasados tan vascos como el propio embajador. Aunque mucho menos sangriento que su contraparte peninsular, Odría había derrocado a un gobierno reformista y pretendía

ciudad de Cuzco ha quedado destruida", *Hoja del Lunes*, Gerona, 22 de mayo de 1950; "La ciudad de Cuzco arrasada por un terremoto", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 1950; "Notas", *La Guinea Española*, 10 de junio de 1960, Santa Isabel [Malabo]; "Un terremoto casi destruye la antigua ciudad del Cuzco", *Semanario Gráfico AOE*, Villa Cisneros [El Aaiún], 28 de mayo de 1950.

6 Sobre la evolución ideológica del embajador Castiella: Pardo Sanz (2009).

asegurar la paz social con una mezcla de represión, discurso nacionalista, alianza con la Iglesia católica y un intenso programa de obras públicas por todo el país.[7]

Castiella identificó que el terremoto constituía una doble oportunidad: para proyectar la imagen internacional de España y para sumar puntos personales en su lucha por hacerse perdonar por la comunidad diplomática y ascender en el escalafón franquista. Sin esperar instrucciones de Madrid, se puso manos a la obra. El mismo día del temblor acudió por la tarde a la sede de la radio nacional del Perú en Lima, donde se tuvo que



Figura 2. Operarios durante la restauración de la catedral del Cusco. Fuente: "Restauración española de la catedral del Cuzco". Lima, Embajada de España, 1953.

abrir paso a empellones hasta alcanzar el micrófono, entre centenares de personas que pugnaban por enviar o recibir noticias de sus seres queridos. Su enorme corpulencia, le ayudó sin duda. Desde allí lanzó un mensaje de condolencia al pueblo peruano, en el que estableció las líneas que guiarían el posterior discurso español sobre el terremoto. La destrucción del Cusco, sostuvo, les dolía tanto a los españoles como si se hubiera tratado de To-

7 Véase, por ejemplo, el reciente estudio de Zapata y Aljovín de Losada (2021).

ledo o Salamanca. Los cusqueños eran carne de la carne de los españoles. Era la obligación de España ayudar con amor maternal a los peruanos para juntos superar ese difícil momento.[8]

Dos días después del terremoto Castiella logró hacerse con una plaza en uno de los aviones que iban a la ciudad imperial. Allí se unió a la comitiva del presidente Odría, que estaba tratando de organizar la ayuda a los damnificados. Junto con el presidente recorrió las calles cusqueñas, ofreció entrevistas, dio consejos, participó en los eventos religiosos ofrecidos por el mandatario y conversó con múltiples actores locales. Su interlocutor más destacado fue el ultraconservador arzobispo cusqueño Felipe Santiago Hermoza y Sarmiento, con quien rápidamente estableció una fuerte sintonía. Producto de estas conversaciones y de la propia iniciativa de Castiella fue la oferta oficial de ayuda española para la reconstrucción de las iglesias y monumentos coloniales, que la prensa limeña se encargó de difundir entusiastamente.[9] Para mediados de junio todos los medios se deshacían en elogios y mensajes de agradecimiento por lo que se esperaba que fuera una masiva y rápida ayuda de la "madre patria".

Danza de seducción

El Cusco se convirtió en una pieza clave de la compleja estrategia de las autoridades franquistas para seducir a los países latinoamericanos y lograr a través de ellos su admisión en las Naciones Unidas. Ni la presencia de Castiella como embajador en Lima, ni su oferta de reconstrucción eran casualidad. Perú era a inicios de la década de 1950 un objetivo principal de la política exterior española. Era uno de los pocos países que tenían relaciones diplomáticas plenas con el franquismo y una de las puntas de la lanza, a través de las que el régimen pretendía impulsar su reinserción internacional. Las relaciones, que nunca se habían detenido, se habían profundizado con la llegada al poder de Odría. En noviembre de 1948 había asumido la legación diplomática en Madrid el historiador Raúl Porras Barrenechea, uno de los más connotados intelectuales peruanos. Su presencia era una muestra de la importancia que ambos regímenes daban a su relación. El

8 "El embajador de España expresó pesar por la tragedia: pronunció una alocución en los estudios de Radio Nacional", *La Prensa*, Lima, 22 de mayo de 1950.

9 Por ejemplo, "España contribuirá a la reconstrucción de monumentos históricos del Cuzco", *El Comercio*, Lima, 17 de junio de 1950 y "España contribuirá en la obra de reconstrucción del Cuzco", *La Prensa*, Lima, 25 de mayo de 1950.

impacto que Porras tuvo en Madrid es difícil de exagerar. En una ciudad empobrecida, aislada e intelectualmente gris, su presencia fue resaltada por todos los medios oficiales como una prueba de incipiente normalización. Porras era hispanista, militantemente católico y algo anticuado en sus ideas, pero nunca había tenido veleidades fascistas. Su historial estaba impoluto. Era respetado por gentes de todas las ideologías y tenía una red muy valiosa de contactos internacionales.

El nombramiento de Porras era solo una parte, la más espectacular, pero no la única, del apego entre ambos regímenes. Si bien el vínculo hispano-peruano nunca despegó desde el punto de vista económico, en los planos cultural y político fueron años dorados para las relaciones bilaterales. Pocos, si es que algún país latinoamericano, revestían en este momento más importancia para el franquismo que el Perú. La antigua relación con Perón se había agriado y Odría lo había sustituido en las preferencias del régimen. Misiones de la policía y la Guardia Civil españolas fueron destacadas a Lima, para asesorar a sus similares locales. En 1949 una comitiva de artistas peruanos recorrió diferentes ciudades españolas llevando su arte. Se trataba en su mayoría de representantes de la clase alta limeña, muy vinculados a la tradición cultural hispanista. No suponían, ni por asomo, la parte más dinámica e innovadora de la cultura peruana, pero como ocurrió con Porras su presencia en España se vio magnificada por el aislamiento en que vivía el país. Esta visita era la devolución de la que poco antes habían realizado los Coros y Danzas de la sección femenina de la Falange, cuya presencia había tenido gran resonancia en Lima. Las jóvenes activistas habían recibido grandes muestras de cariño por parte de las autoridades y el público peruanos, que había abarrotado los teatros en cada una de sus presentaciones.[10]

A la diplomacia cultural se unían otras formas de diplomacia idiosincráticamente franquistas, tales como la diplomacia religiosa. Imágenes creadas y bendecidas en España eran enviadas al Perú para su instalación en iglesias emblemáticas o en zonas de reciente colonización de las laderas selváticas de los Andes. Imbuidos del prestigio espiritual de la "madre patria", estos eventos eran promocionados oficialmente y contaban con la presencia de las autoridades. Dignidades de la curia peruana visitaban Es-

10 Sobre la instrumentalización de la feminidad en la construcción de la comunidad imaginada de naciones hispanoamericana, Tessada (2013) y Amador Carretero (2003), en concreto sobre la presentación de Coros y Danzas en Lima: "Coros y danzas de España", *Semanario* 3, no. 41, 17 de octubre de 1949.

paña, donde recorrían los principales santuarios católicos y eran recibidos por los ministros o por el propio Franco, siempre deseoso de dejarse ver con representantes extranjeros. Estos encuentros eran parte de una activa red de relaciones que el régimen estaba tejiendo, con vistas a la firma de un concordato con el Vaticano, que avalara su carácter de potencia católica y abriera la vía de su reinserción en el bloque occidental. El punto culminante de esta estrategia fue la celebración en Barcelona en mayo de 1952 del 35° Congreso Eucarístico Mundial, el primero realizado después de la Segunda Guerra Mundial, al que asistieron decenas de miles de personas. Los obispos latinoamericanos tuvieron un papel destacado durante los cinco días de reuniones, incluyendo por supuesto a los peruanos.[11]

En el campo laico los vínculos hispano-peruanos también se profundizaron en estos años. Intelectuales y académicos españoles llegaban con frecuencia al Perú, al tiempo que se ponía en marcha un programa de becas que permitía a los peruanos estudiar en la península. Estos vínculos contaban con el apoyo de personalidades emblemáticas, que hacían de puente intelectual entre ambos países, como el poeta peruano y pensador conservador Felipe Sassone, residente en Madrid y fiel aliado de la causa franquista desde los primeros tiempos del golpe de estado. Otro nexo era Agustín de Foxá, ensayista y periodista falangista, que se preciaba de ser uno de los autores de la letra del "Cara al sol", himno emblemático de la Falange y de la extrema derecha española, quien durante algún tiempo se desempeñó como agregado cultural de la embajada en Lima. Sus artículos sobre temas peruanos se publicaban en las páginas de los principales periódicos de ambos países, en compañía de los trabajos de Porras Barrenechea y de otros intelectuales católicos.

Un papel clave en este contexto de intensa diplomacia cultural correspondía al Instituto de Cultura Hispánica (ICH), la institución creada por el franquismo para potenciar las relaciones con los países de la otra orilla. El ICH sustituía al Consejo de la Hispanidad, que durante los años de la guerra había estado controlado por la Falange y se había caracterizado por una retórica imperial mucho más agresiva.[12] En sintonía con los nuevos tiempos de la Guerra Fría, la nueva institución apostaba por un discurso

11 "Magno certamen religioso se inaugura hoy en Barcelona", *El Comercio*, Lima, 27 de mayo de 1952.

12 Sobre la naturaleza de esta institución y su papel durante la posguerra, Cañellas Más (2014).

más moderado, que reconocía la independencia política de cada país, resaltaba su herencia común e insistía en la necesidad de actuar conjuntamente en la escena internacional, para contrarrestar, sobre sólidas bases católicas, las influencias negativas de los países comunistas y anglosajones. La sede del ICH en Lima, situada en la segunda planta de una casona del centro histórico, era una de las más activas. Casi cada semana se organizaban conferencias sobre temas vinculados a la cultura española, arquitectura, poesía, derecho o teoría política.[13] Los invitados eran a veces intelectuales españoles de paso por el país y a veces personalidades peruanas afines al franquismo. Cuando se produjo el terremoto, era una de las instituciones culturales extranjeras más activas del Perú, aunque buena parte de los intelectuales locales lo veían con desconfianza por considerarlo como un evidente vector de propaganda franquista.

Diseño de la intervención

En este ambiente ideológica y políticamente cargado, se inserta la intervención española en el Cusco. Toda la empresa está rodeada de un fuerte discurso hispanista. El objetivo era reconstruir, en el doble sentido que este término tenía en el lenguaje político franquista: volver a levantar los edificios destruidos, pero también reconstruir los cimientos morales de la sociedad. La reconstrucción de la catedral debía demostrar el cariño que España profesaba hacia las naciones latinoamericanas y su vocación de presencia en el hemisferio. Incluso los acérrimos franquistas reconocían que España nunca volvería a ser la potencial imperial que había sido, pero aspiraban a consolidar una suerte de liderazgo espiritual y moral, que al menos en parte redimiera el bloqueo diplomático europeo. Intervenir en el Cusco, demostrar la presencia española en los momentos críticos, era la manera de lograr este propósito. Se trataba de contrarrestar la propaganda de los exiliados republicanos que rechazaban el régimen franquista, con-

13 Sobre la intensa vida cultural del ICH, véase, entre otras muchas referencias: “Valores literarios del Perú en la época del Virreinato: conferencia de Augusto Tamayo Vargas” *El Comercio*, Lima, 27 de octubre de 1950; “La señora Elvira Miro Quesada de Roca Rey disertará en el Instituto de Cultura Hispánica”, *El Comercio*, Lima, 28 de febrero de 1952; “Recital poético de Carola Yommar en el Instituto Peruano de Cultura Hispánica”, *El Comercio*, Lima, 16 de mayo de 1952; “El Instituto Peruano de Cultura Hispánica organiza dos conferencias: derecho y literatura”, *El Comercio*, Lima, 22 de julio de 1952; “El trasplante del cabildo español a América disertó ayer el doctor Víctor Andrés Belaunde”, *El Comercio*, Lima, 23 de agosto de 1952.

solidar lazos, ganar lealtades, y construir redes de contactos y favores que pudieran ser utilizadas más adelante.

Esta era una tarea en la que los franquistas del ala moderada, representados por Castiella, no estaban solos. Buena parte de la intelectualidad conservadora peruana, que gracias a Odría se encontraba en la primera línea política y cultural, asumía un discurso neohispanista similar. Manuel Gallagher, jurista y ministro de asuntos exteriores, propuso en 1952 lanzar una campaña internacional de conmemoración del quinto centenario del nacimiento de la reina Isabel la Católica. En reconocimiento de esta labor, Franco lo invitó a participar como figura central en las celebraciones del 12 de octubre de ese año, que tuvieron como acto central la inauguración de la nueva sede del Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, un sólido edificio neoherreriano, que condensaba en su diseño todos los afanes de restauración espiritual y material del franquismo. El ministro peruano dio allí un discurso delante del gobierno español y del exiguo cuerpo diplomático acreditado en la capital, donde una vez más glosó las bondades de la herencia hispánica, agradeció el papel de Franco como líder internacional y mostró su apoyo a la reinserción del régimen.[14]

Pero si la intervención española en el Cusco estaba rodeada de este discurso conservador y tradicionalista, la forma de llevarla a cabo resultó ser notablemente moderna y avanzada. Esta paradoja es, en gran medida, lo que explica el éxito de la misión. El terremoto del Cusco sirvió a Castiella para poner en valor una de las escasas instituciones oficiales españolas que a inicios de los años 50 podían considerarse exitosas: el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones. Esta oficina había sido creada en 1938, siguiendo el modelo belga posterior a la Primera Guerra Mundial. Para su funcionamiento dividía el país en varias zonas, dentro de las cuales se constituían equipos especializados de arquitectos e ingenieros, que buscaban fondos públicos y privados para levantar viviendas, realizar obras civiles y restaurar o reconstruir monumentos y sitios históricos. Su misión consistía en poner en pie, en el menor tiempo posible, todo lo que la Guerra Civil había destruido. Regiones Devastadas ofrecía carreteras, puentes y presas para acelerar la prosperidad económica, viviendas de bajo costo para

14 El evento fue cubierto con detalle por la prensa de ambos países. Véanse, por ejemplo, "El caudillo inauguró el nuevo Instituto de Cultura Hispánica", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 13 de octubre de 1951 y "Discurso del canciller peruanos, doctor Gallagher pronunciado al inaugurarse el nuevo ocal del instituto de Cultura Hispánica en Madrid", *El Comercio*, Lima, 14 de octubre de 1951.

una población que se trasladaba en masa a las capitales y, al mismo tiempo buscaba devolver a los españoles el orgullo por su historia y su sentido nacionalista de pertenencia, restaurando iglesias y monumentos y levantando otros nuevos en conmemoración de lo que el régimen franquista consideraba la primera derrota internacional del comunismo.[15]

Más allá de los requiebros ideológicos de sus promotores, Regiones Devastadas se convirtió en una excelente cantera para una nueva generación de profesionales. Debido a la escasez general de la economía española, sus integrantes se acostumbraron a trabajar con pocos medios, a desarrollar estrategias creativas y a terminar sus intervenciones con gran velocidad. Sabían lo que era desempeñarse en condiciones difíciles, con altas expectativas, presiones políticas y recursos limitados. Si bien muchas de sus decisiones estéticas y técnicas resultan discutibles desde el punto de vista actual, especialmente en el campo de la restauración y reconstrucción de monumentos históricos, su prestigio era notable y, cosa rara durante el franquismo, trascendía las fronteras españolas. De ahí que Regiones Devastadas fuera la dependencia elegida por Castiella para emprender la obra de restauración del Cusco.

Pero también había otra razón. Frente al mucho más polémico y políticamente connotado Instituto de Cultura Hispánica, Regiones Devastadas proyectaba una imagen de excelencia técnica, eficiencia y asepsia ideológica. Por supuesto, esto no era del todo cierto, ya que las decisiones sobre qué priorizar, qué restaurar y cómo hacerlo estaban cargadas de sustratos políticos, pero el perfil técnico de los arquitectos de Regiones Devastadas era algo con lo que Castiella podía jugar, para evitar que sus anfitriones peruanos se sintieran excesivamente comprometidos. Si bien Odría había llegado al poder gracias a un golpe de estado, pretendía legitimarse mediante unas elecciones que estaban convocadas para los primeros días de julio de 1950. Perú estaba muy lejos de ser un régimen totalitario, aún existía una prensa relativamente libre y estaban permitidos algunos partidos de oposición. Aunque se sentía próximo ideológicamente a Franco, el gobernante peruano no quería correr el riesgo de que se le asimilara con los

15 Son pocos los estudios que presentan una visión panorámica de la labor de Regiones Devastadas. Dos ejemplos son Blanco (2018) y Martínez de Baños (2016). En cambio, hay un mayor número de estudios y tesis universitarias referidas a su labor en regiones específicas. Dos ejemplos recientes son Andrés Eguiburu (2014) y López Gómez (2015).

sectores más radicales del régimen español. Una vez más, Castiella había sabido jugar sus cartas.

Como jefe de la misión española en el Cusco fue designado el arquitecto Andrés León Boyer. Se trataba de un arquitecto joven, proveniente de una familia de la alta burguesía aragonesa, con antecedentes liberales y republicanos, pero que había logrado sobrevivir a las depuraciones de la posguerra. Para entonces ya había participado en los proyectos de reconstrucción de las catedrales de Segorbe y Lérida. En esta última había coincidido con Alejandro Ferrant, uno de los más importantes arquitectos españoles, responsable de la introducción en los años previos a la Guerra Civil de las modernas teorías de restauración. Boyer no era especialmente creativo, ni original, pero sí sumamente eficiente. Tenía además experiencia en América Latina, ya que había formado parte del equipo de Regiones Devastadas que en 1948 aterrizó en la ciudad boliviana de Sucre, para hacerse cargo de la restauración de las iglesias coloniales destruidas en un terremoto similar al del Cusco.[16] En puridad, esta había sido la primera intervención internacional española, pero a diferencia del caso peruano había pasado casi desapercibida. Ni la prensa española, ni la internacional le habían prestado demasiada atención. El menor prestigio de la ciudad y la inestabilidad política boliviana habían determinado que las obras quedaran a medias y apenas se divulgaran.

Para financiar la restauración de los monumentos coloniales del Cusco el gobierno español consignó una cantidad respetable de fondos, aprobada en el Consejo de Ministros. Además, se llevaron a cabo colectas en todas las iglesias del país y se organizaron actos benéficos. En Madrid el elenco de Coros y Danzas actuó gratuitamente para recaudar fondos para la restauración de las iglesias cusqueñas y lo mismo hicieron los diestros presentes en una corrida de toros benéfica celebrada en Barcelona en septiembre de 1950. Tras algunos problemas, debidos a los recelos de algunos ministros peruanos y a la intensa competencia entre dependencias oficiales, grupos de presión, intelectuales e instancias de cooperación internacional, todos ellos deseosos de imponer su sello en la reconstrucción, Castiella logró la conformidad definitiva del gobierno peruano en abril de 1951. Contó para ello con el apoyo del arzobispo Hermosa, quien supo mover sus redes en los círculos católicos, así como con la complicidad del propio presidente Odría, ya convertido en gobernante democrático tras su vic-

16 Anónimo, "Reportaje a los miembros de la misión española en Sucre, Bolivia", *Reconstrucción*, no. 97, enero 1950: 11-18.

toria en las elecciones. Ambos eran firmes partidarios de que el gobierno español participara en la reconstrucción, pues temían que si esta misión se confiaba en exclusiva a las Naciones Unidas, la excesiva influencia anglosajona podía afectar al espíritu de la ciudad. Si bien querían técnicos que fueran eficientes y rápidos, preferían que también fueran católicos.

Aquelarre hispanista

En junio de 1951, Boyer llegó al Cusco. Había trascurrido algo más de un año desde el terremoto, pero las calles aún tenían un aspecto lamentable. Muchos cusqueños seguían viviendo en campamentos de carpas o en barracas de madera. La reconstrucción de los monumentos apenas se había iniciado. Para entonces, ya se había decidido que el gobierno español se encargaría únicamente de la restauración de la catedral, mientras que las demás iglesias correrían a cargo de la Junta de Reconstrucción creada por el gobierno peruano, con la asesoría de una misión técnica de la Unesco



Figura 3. Énfasis en capacitación de la mano de obra local. Elaboración de las nuevas piezas de cantería para sustituir a las desparecidas durante el terremoto.
Fuente: "Restauración española de la catedral del Cuzco".
Lima, Embajada de España, 1953.

que llegó a la ciudad en el mismo avión que Boyer. Aunque no se puede hablar de una competencia directa entre ambos equipos de restauración de monumentos, lo cierto es que las relaciones fueron frías y apenas se produjeron más intercambios que los estrictamente exigidos por las reglas de la cortesía diplomática.

La misión de Unesco estaba a cargo de George Kubler, un profesor de arte de la Universidad Yale, experto en arte colonial y peninsular, a quien acompañaba el arquitecto mexicano Luis MacGregor Cevallos. Ninguno de los dos estaba especialmente interesado en política, y Kubler incluso llegó a pasar años después largas temporadas en la España franquista, pero tampoco olvidaban que Boyer representaba a un régimen que por el momento seguía en la lista negra de las Naciones Unidas. España no participaba en la Asamblea General, ni era parte de la Unesco, que incluso había conferido en sus primeras sesiones el estatuto de observadores a los representantes del gobierno republicano en el exilio. Su director general, el mexicano José Torres Bodet, era un acérrimo opositor a Franco y había incluido dentro de su equipo a varios exiliados, como el profesor Pere Bosch Gimpera, uno de los integrantes de la reunión internacional de Estocolmo, que en noviembre de 1949 había diseñado el sistema de misiones internacionales de asesoría que ahora se estrenaba en el Cusco.[17]

La misión de Unesco tenía objetivos que eran al mismo tiempo más amplios y más limitados que los de la misión española. Debía plantear alternativas para la reconstrucción del conjunto de la antigua capital inca, pero su labor se limitaba a asesorar y aconsejar. Kubler y MacGregor permanecieron en la ciudad por tres meses, tras lo que elaboraron un informe que trasladaron a las autoridades peruanas y que posteriormente fue publicado por Unesco en español, inglés y francés (Kubler 1953). La influencia de este informe fue clave para la consolidación de una conciencia patrimonial en el Cusco y en el conjunto del Perú. Sin embargo, en términos prácticos apenas sirvió para nada. La mayoría de sus sugerencias fueron desoídas y se dejaron de lado en la vorágine de la reconstrucción.

Aunque permaneció en el Cusco casi dos años, la actuación de Boyer fue más discreta. Siguiendo la tradición de Regiones Devastadas, se enfocó en realizar su trabajo con los mínimos recursos y en el menor tiempo posi-

17 Sobre Torres Bodet y la influencia mexicana en los primeros años de la Unesco, véase Sanz y Tejada (2016); sobre su antifranquismo y el trauma personal que supuso la aceptación de España, Torres Bodet (2017).

ble. Su propio carácter y el deseo de las autoridades españolas de evitar que la misión se convirtiera en un campo de batalla político, lo llevaron a eludir los acalorados debates sobre la restauración de la ciudad que enfrentaban a modernistas, indigenistas e hispanistas. Aun así, su fama se extendió rápidamente. Cada paso que Boyer daba en la reconstrucción de la catedral era observado y comentado por los acuciosos intelectuales cusqueños. Sin ser excesivamente novedosas, muchas de sus soluciones técnicas era la primera vez que se ponían en práctica en esta parte de los Andes. Su enfoque de la restauración era muy diferente al que había primado en las restauraciones realizadas en la catedral unas décadas antes, que habían llevado a que el edificio estuviera, incluso antes del terremoto, al borde del colapso.

La catedral no había resultado tan dañada por el seísmo como otras iglesias igual de antiguas. Aun así, presentaba importantes desperfectos en ambas torres que impedían el repique de las campanas. Varias de las cúpulas que cubrían sus tres naves estaban agrietadas y la fachada había sufrido desperfectos, lo mismo que algunos arcos y arquivoltas. Lo primero que hizo Boyer al llegar fue desplazarse a Bolivia, donde reclutó a varios miembros del equipo que lo había ayudado en Sucre. Con ellos comenzó a capacitar a una partida de peones cusqueños, que se convertirían en su mano derecha. Las obras comenzaron por las torres y avanzaron hacia el resto del edificio. Se reforzaron algunos pilares, se repararon los techos y se hizo una limpieza general, tanto de la fachada como del interior. Se levantó la capa de pintura que cubría las paredes y se resanó la masilla de los muros. Los adoquines del atrio se homogeneizaron y equilibraron. Varias de las estatuas de la portada, destruidas durante el terremoto, de las que no quedaba rastro, se restituyeron sobre la base de fotografías.

Muchas de estas labores, incluyendo algunas de las más delicadas, estuvieron a cargo de especialistas locales, a quienes Boyer contribuyó a formar. Esta fue una de las decisiones más elogiadas en el Cusco y de las que en mayor medida contribuyeron a la buena imagen de la empresa.[18] Boyer prefería trabajar con cuadrillas reducidas y dedicaba parte de su tiempo a acompañar y formar a sus ayudantes, para que pudieran desarrollar un oficio por su cuenta una vez concluida la obra. En todos sus discursos públicos resaltaba la importancia de estos artistas y artesanos cusqueños. Se

18 Por ejemplo, "En enero se entregarán las obras de restauración de la basílica metropolitana", *El Sol*, Cusco, 1° de diciembre de 1952, y "La catedral del Cuzco y su restauración" [editorial], *El Sol*, Cusco, 19 de diciembre de 1952.

trataba de una estrategia característica del trabajo de Regiones Devastadas, que se concebía a sí misma como una instancia de profesionalización de la mano de obra local. Sin embargo, en el Perú era muy novedosa, como se encargó de resaltar una y otra vez la prensa local cusqueña, ya que la mayoría de las empresas constructoras preferían traer a sus propios maestros de obra, e incluso a los peones, desde Lima.

Las obras en la catedral se prolongaron durante varios meses. Muy consciente de la dimensión y los riesgos políticos de su tarea, Boyer se esforzó por mantener buenas relaciones con la prensa peruana. Aunque era un hombre callado y poco efusivo, dio entrevistas y participó en eventos cívicos. En febrero de 1952 se produjo la inauguración de la primera torre reparada. Para los cusqueños este evento tuvo gran simbolismo, ya que permitió que volviera a sonar la campana llamada María Angola, de gran tradición en la ciudad. Entre quienes asistieron a este evento se encontraba un joven argentino, que por entonces recorría América Latina en un viaje iniciático en su motocicleta. Años más tarde, aunque impreciso y lleno de errores, dejaría por escrito testimonio de su sorpresa y desagrado ante el tono de exaltación imperialista y neocolonial que creyó detectar en la ceremonia (Guevara 2004, 108).

Además de reconstruir lo que el terremoto había destruido, la intervención de Boyer también supuso trasformaciones sustanciales en la estética y la atmosfera del edificio. El arquitecto español creía que restaurar un edificio consistía en restituir su verdadera esencia, eliminando los aditamentos y modificaciones posteriores a su construcción. Desde su punto de vista, el interior del templo era demasiado oscuro. Décadas de polvo, humo, suciedad y malas decisiones estéticas hacían imposible apreciar la arquitectura. Las nervaduras y el cielo de las cúpulas estaban revestidos de una capa de pintura, por lo que no reflejaban la luz de los ventanales. Los muros estaban pintados de gris, imitando la tonalidad de la piedra. La oxidación del aceite de linaza hacía que en muchos lugares ni siquiera se pudieran distinguir los tonos originales. Pintar el interior de las iglesias era una práctica habitual en el Perú, pero para el arquitecto español deslucía el aspecto de monumento y rebajaba su prestancia, al ocular el elemento más noble de la construcción: la piedra. La limpieza debía ser física y espiritual. Se trataba de eliminar las capas de pintura y suciedad y de devolver al edificio su estado de pureza original.

La condición espiritual de la piedra era un tópico habitual de la retórica franquista, derivado del fascismo, que atribuía a este material una serie

de cualidades que también se consideraban constitutivas del alma española, esencia a su vez de la hispanidad: fortaleza, austeridad y perdurabilidad en el tiempo.[19] Boyer era heredero de esta manera de entender la arquitectura, en la que técnica y mística se aunaban al servicio de un nacionalismo esencialista. Descubrir la piedra que estaba debajo de los aceites y adornos de la catedral equivalía a descubrir la verdadera esencia del edificio y, a través de ello, la verdadera esencia de la presencia española en América. El objetivo era "volver la obra toda a su primitivo estado, perfeccionándola y embelleciéndola en lo posible, sacando a relucir todos sus valores, sin atentar lo más mínimo contra su primitivo estilo y factura, sin dañar su espíritu místico, su mística tradición".[20]

Para alcanzar esta meta Boyer consideró varias alternativas. Utilizar ácidos o soplete era "peligroso y poco eficaz". Un cañón de arena comprimida hubiera sido lo ideal, pero era necesario comprarlo en el exterior y trasladarlo hasta el Cusco, lo que excedía el presupuesto disponible. Finalmente, el arquitecto se decidió por un rascado manual, lo que dilató la obra y dejó una serie de huellas sobre la piedra que hasta la actualidad se pueden observar. También se limpiaron los cristales de las ventanas y se sustituyeron varios de los cuadros, que Boyer consideraba de baja calidad, por otros más apropiados. En las puertas principales se eliminó la pintura que las cubría y se lijaron la madera y los clavos de metal. También se las barnizó y enceró, para conseguir "un brillo opaco, sin pintura y de calidad natural, en su noble aspecto de vetustez".

El resultado fue un aspecto de la catedral higienizado y luminoso, que sorprendió a los cusqueños cuando por fin pudieron ver la obra terminada. La reacción fue ambivalente. La catedral parecía mucho más grande, pero había perdido parte de la atmósfera singular que tenía antes del terremoto, cuando los feligreses se movían en penumbra entre imágenes y columnas ennegrecidas por el tiempo. Boyer minimizaba estos problemas, ya que consideraba que la catedral había vuelto a su estado original (algo que era discutible). Aunque admitía que la mayor claridad hacía que ahora se pudieran ver imperfecciones de la construcción y la decoración, que antes pasaban desapercibidas debido a la oscuridad, creía que la combinación

19 Sobre el contenido simbólico y político de los materiales arquitectónicos durante el primer franquismo, cf. Muñoz Rojas (2009), y los diversos trabajos aludidos en *Restauración española de la catedral del Cuzco* 1953: 55-120.

20 León Boyer 1953; las citas de los siguientes párrafos provienen de esta fuente, salvo que se indique lo contrario.

mística de piedra y luz compensaba cualquier tipo de nostalgia respecto al estado primitivo del edificio. Desde su punto de vista, la catedral era ahora, no solo un edificio más seguro, sino también más auténtico.



Figura 4. Guerra Fría. La misión enviada por Unesco para evaluar el estado de los monumentos tomando notas en el techo de la catedral. A la izquierda George Kubler, con abrigo negro. Fuente: fotografía de Avelino Guillén, Archivo del Museo Nacional de Antropologia, Arqueología e Historia del Perú.

La labor de Boyer concluyó en febrero de 1953. Las autoridades se afanaron en buscar una fecha que resultara adecuada para todos, hasta que finalmente se decidió que la entrega formal de las obras tendría lugar el 21 de mayo, coincidiendo con el tercer aniversario del terremoto. Para ese entonces la reconstrucción de la ciudad se había acelerado. Había numerosos proyectos en marcha, la Junta de Reconstrucción funcionaba a toda máquina y varias de las iglesias estaban también próximas a concluir su primera fase de restauración. Aunque es difícil calibrar el grado exacto de influencia de Boyer sobre sus colegas peruanos, es indudable que varias de las soluciones empleadas en la catedral fueron replicadas en otras iglesias coloniales cusqueñas. Puede que esto se debiera al arquitecto aragonés o

que la influencia llegara por otros canales, pero lo cierto es que estos años supusieron un salto importante en el arte de restaurar monumentos coloniales en el Perú. Aunque de manera incipiente, esta labor comenzó a profesionalizarse y a asimilarse a los estándares internacionales. El prestigio alcanzado por Boyer hizo que apenas concluida la obra de la catedral fuera llamado a dirigir la restauración del atrio de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, también afectado por el terremoto, labor que realizó gratuitamente. Poco después el gobierno peruano le encargó en Lima la restauración integral del palacio de Torre Tagle, sede del ministerio de relaciones exteriores.

La ceremonia de entrega de la catedral fue un suceso de rango mayor. Cada detalle se había preparado cuidadosamente durante largas semanas. Desfiles, eventos cívicos, recepciones y cocteles se sucedieron durante varios días.[21] La representación española estuvo cargo de Tomás Suñer Ferrer, un diplomático catalán de larga trayectoria, menos brillante desde el punto de vista político pero muy eficiente y puntilloso, que desde noviembre de 1951 había asumido la dirección de la embajada. Castiella, en premio por sus servicios, había sido designado como embajador en la Santa Sede, con la misión de dar los toques finales al ansiado concordato entre España y el Vaticano. Por parte peruana asistió el ministro de educación, Juan Mendoza, una de las autoridades más directamente comprometidas con la reconstrucción del Cusco. Infatigable viajero, intensamente interesado en el avance de la educación rural y campesina, había acompañado a Boyer en su primer viaje al Cusco, veintidós meses antes. Por supuesto, también estaba presente el arzobispo Santiago Hermoza, que tanto había maniobrado para asegurarse de que las obras de la catedral fueran realizadas por los arquitectos españoles. Las imágenes de los noticieros de la época muestran que apenas podía contener su satisfacción.[22]

---

21 La reconstrucción de la ceremonia se basa en: "Solemne fue la ceremonia de entrega de la obra de restauración de la catedral", *El Comercio*, Cusco, 21 de mayo de 1953 y "España entregó la catedral restaurada del Cuzco", *El Sol*, Cusco, 21 de mayo de 1953. El evento también fue cubierto por los medios limeños, que enviaron a sus reporteros estrella. "Inauguración de la basílica catedral del Cuzco restaurada por España", *El Sol*, Cusco, 22 de mayo de 1953.

22 NO-DO 548 B del 6 de julio de 1953. El No-Do (acrónimo de Noticieros y Documentales) era un programa de unos diez minutos de duración que desde 1942 se proyectaba obligatoriamente en los cines españoles antes de iniciarse la sesión. Solían hacerse de seis a ocho programas mensuales con noticias sobre política, deporte y espectáculos de España y otros países, contadas con un enfoque oficialista.

El evento central se realizó en la Plaza de Armas, frente a la catedral engalanada con las banderas de ambos países. Toda la ciudad estaba de fiesta. Las autoridades, vestidas de gala, recibieron honores militares y asistieron a un desfile ofrecido por las instituciones educativas cusqueñas. Se interpretaron los himnos nacionales y se desveló una placa en recuerdo de las obras. Franco, Castiella, Suñer y Boyer recibieron honores concedidos por el concejo municipal del Cusco. Los discursos tuvieron el tono esperado: fueron un aquelarre de exaltación extrema del hispanismo y de la herencia espiritual compartida, así que del carácter hispano del alma profunda del Perú y de su esencia mestiza. La obra de Boyer actualizaba el recuerdo de aquellos españoles que habían descubierto, colonizado y evangelizado el continente. Las manos de los obreros locales, en conjunción con el genio español, habían levantado por segunda vez el monumento más importante de todo el continente. La catedral, renacida de sus cenizas, era el testimonio de un destino compartido.

Conclusiones

La entrega de la catedral puso fin a la ayuda española posterior al terremoto del Cusco. Fue una intervención corta y focalizada, pero tremendamente rentable desde el punto de vista político. Castiella retomó su trayectoria ascendente en el ecosistema político franquista. Su misión en el Perú le permitió recuperarse del bache. Fue a Roma, tuvo éxito en el concordato y en 1957 se convertiría en ministro de Asuntos Exteriores. La alianza entre ambos países se afianzó. Dos días después de la entrega de la catedral, Suñer firmó con el ministro peruano del ramo un acuerdo económico, que contribuyó a abrir brecha en el bloqueo que sufría el franquismo. Unos meses antes, incluso antes de la entrega de las obras, Perú había jugado un papel central en la admisión de España en la Unesco. Había sido el delegado peruano, Ventura Calderón, quien había conducido la sesión, haciendo frente a las amenazas de boicot y a las tácticas dilatorias de los partidarios de mantener el bloqueo diplomático. Derrotado y agobiado por las restricciones presupuestarias que los países anglosajones querían imponer a la Unesco, Torres Bodet dimitió días después de su cargo de secretario general, haciendo aún más completa la victoria franquista. La esposa del presidente peruano inició pocos días después de la entrega de la catedral un largo viaje por España, que la llevaría a conocer Madrid, Toledo, Sevilla, Córdoba, Barcelona y Pamplona, entre otras ciudades. Este viaje no

tendría el impacto de la famosa gira realizada por Eva Perón unos años antes, pero igualmente sería seguido en detalle por periodistas y políticos. Unos meses después sería el conde de Mayalde, alcalde de Madrid, quien visitaría el Cusco. El alcalde de la ciudad andina hizo de anfitrión y aprovechó para glosar a "ese pueblo genuino, nobilísimo, que cuando sucedió en el Cusco la terrible catástrofe del año 50 acudió como la madre patria".[23] Era un símbolo más de la creciente aceptación internacional del gobierno surgido de la Guerra Civil. Perú sería igualmente clave en la entrada de España en la ONU, el gran premio logrado por el franquismo en 1955. También aquí la labor de los delegados peruanos, que los agentes franquistas llevaban casi una década cortejando, resultó decisiva para articular una mayoría favorable al dictador español.

Estos hechos nos permiten interpretar la reconstrucción de la catedral del Cusco como una intervención puntual y estratégica. Una pieza que encaja en un puzle mayor. A la misma dirección apunta el hecho de que en los años posteriores, una vez conseguida la admisión en las Naciones Unidas, el franquismo prácticamente se olvidara de América Latina, para volver su foco diplomático hacia los Estados Unidos y Europa. Sin embargo, más allá de las motivaciones iniciales de sus promotores, la empresa dirigida por Boyer y Regiones Devastadas constituye un eslabón imprescindible en la consolidación de lo que con el tiempo sería un estilo español de cooperación para el desarrollo. En el Cusco asomaron por primera vez discursos y prácticas que posteriormente resurgirían y que marcarían la manera de concebir la cooperación internacional por parte de las autoridades españolas. Despojados de sus atavíos religiosos y místicos, la retórica del origen común, la misión histórica y el destino compartido seguirá siendo por muchos años el sustrato de la diplomacia cultural española en el continente.

También se mantendrán prácticas como la prioridad concedida al legado arquitectónico colonial, que con el tiempo llegaría a convertirse en una verdadera especialidad de la cooperación española, con altos niveles de sofisticación y destreza técnica, así como la apuesta por formar e incorporar dentro de los equipos de trabajo a futuros especialistas locales. La preferencia por el trabajo de perfil técnico, con estancias prolongadas de los técnicos españoles sobre el terreno y con objetivos claramente definidos, serán

23 Archivo Histórico Municipal del Cusco, legajo 158, "Discurso del alcalde del Concejo Provincial del Cusco, doctor Manuel S. Frisancho, pronunciado en la sesión solemne realizada en el teatro municipal el día 2 de noviembre de 1953", *Cusco*, 2 de noviembre de 1953.

elementos que también se consolidarán y pondrán en valor como parte del estilo español de cooperación. Lo mismo ocurrirá con la preferencia por contar con autoridades como contraparte y con el gusto por las ceremonias ostentosas, de alto impacto mediático y rimbombantes discursos (aunque progresivamente este será un elemento asumido por otras cooperaciones, hasta hacerse común a todas ellas).

Estos elementos, que con el tiempo formarán el sello de la cooperación española en América, derivan en gran medida del estilo de trabajo desarrollado por el Servicio Nacional de Regiones Devastadas. Su incorporación al proceso de reconstrucción del Cusco fue el resultado de una decisión tomada sobre la marcha, del olfato de un político que quería recuperar el protagonismo perdido y que no dudó para ello en instrumentalizar la tragedia sufrida por los peruanos. Es posible, seguramente fuera así, que Castiella realmente sintiera el desastre, como enfatizaba en sus discursos. Pero sin duda, más allá de cuales fueran sus sentimientos, supo hacer que las aguas se movieran a su favor. Lo mismo hizo el régimen franquista en su conjunto, instrumentalizando la diplomacia cultural, y dentro de ella de manera coyuntural la reconstrucción de la catedral de Cusco, para consolidar su alianza con el Perú, buscar aliados en América Latina y proyectar una nueva imagen, más acorde con el clima político de la posguerra. Los resultados políticos de esta apuesta fueron extraordinarios, como vimos algunos párrafos más arriba.

Aunque muchas cosas han cambiado, algunos de estos legados permanecen hasta el presente. Son parte de un acervo institucional que se ha ido trasmitiendo a las posteriores encarnaciones de la cooperación española al desarrollo. Incluso en la propia catedral del Cusco es posible encontrar todavía los vestigios de la intervención de Boyer. La placa develada aquella luminosa mañana de mayo de 1953 por el embajador Suñer, en la que se reconocía y agradecía a Franco por la ayuda prestada a los peruanos, sigue allí, a la derecha de la entrada principal de la catedral, recibiendo cada día a los miles de turistas que se apresuran a visitarla, antes de continuar su periplo por la legendaria ciudad de los incas.

Referencias bibliográficas

Alvarez Ponce, Victor Emilio. 2019. *El terremoto en el Callejón de Huaylas, Perú y la ayuda humanitaria: un "momento global" durante la Guerra Fría (1970-1973)*. Tesis de doctorado, Freie Universität Berlin.

Amador Carretero, Pilar. 2003. "La mujer es el mensaje: los Coros y Danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica". *Feminismo/s* 2: 101-120.

Andrés Eguiburu, Miriam. 2014. *La arquitectura de la victoria: la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas en Asturias.* Tesis de doctorado, Universidad de Oviedo.

Blanco, Manuel. 2018. "The Reconstruction of Spain in the Post-War Period. The *Dirección General de Regiones Devastadas*". En *Architecture as Propaganda in Twentieth-Century Totalitarian Regimes: History and Heritage*, editado por Håkan Hökerberg, 185-217. Roma: Polistampa.

Cabañas Bravo, José Miguel. 1995. *El ocaso de la política artística americanista del franquismo: la imposible continuidad de las bienales hispanoamericanas de arte.* Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.

Cabañas Bravo, José Miguel. 1996. *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cañellas Más, Antonio. 2014. "Las políticas del Instituto de Cultura Hispánica 1947-1953". *Historia Actual Online* 33: 77-91.

Dávalos Hernández, Abigail. 2020. "El terremoto de Managua de 1972: reconfiguración y resignificación de la ciudad". *Discurso Visual* 45: 98-104.

Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. 1988. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. 1992. *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Guevara, Ernesto Che. 2004. *Diarios de motocicleta: notas de viaje por América Latina.* Melbourne/New York/La Habana: Ocean Press.

Healey, Mark. 2012. *El peronismo entre las ruinas: el terremoto y la reconstrucción de San Juan.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Kubler, George. 1953. *Cusco: reconstrucción de la ciudad y restauración de sus monumentos: informe de la misión enviada por la Unesco en 1951.* Paris: Unesco.

León Boyer, Andrés. 1953. "Los daños producidos en la catedral del Cusco en el terremoto del 21 de mayo de 1950 y su restauración". En *Restauración española de la catedral del Cuzco*, 55-120. Lima: Embajada de España.

López Gómez, José María. 2015. *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas 1939-1957.* Zaragoza: Diputación General de Aragón.

Martínez de Baños, Fernando. 2016. "Regiones Devastadas: ¿un necesario plan Marshall español?". En *Caer y levantarse: la reconstrucción del patrimonio después de una guerra*, AA. VV., 118-125. Guernica: Gernikako Bakearen Museoa Fundazioa.

Merino Rosero, Gerardo Nicolás. 2012. *¿Pelileo inmortal? Memorias hegemónicas y memorias disidentes del terremoto del 5 de agosto de 1949 en el cantón Pelileo*. Informe de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

Muñoz Rojas, Olivia. 2009. "Stone, Granite and Concrete: Three Images of the Urban under Franco". *International Journal of Iberian Studies* 22, no. 2: 145-153.

Orella Martínez, José Luis. 2015. "La diplomacia cultural de la España de Franco". *Przegląd Europejski* 3, no. 37: 51-64.

Pardo Sanz, Rosa. 2009. "Fernando María Castiella: una larga travesía hacia el liberalismo". En *Historia, política y cultura: homenaje a Javier Tusell*, coord. por Juan Avilés, 393-427. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Ramírez, Sergio. 1985. *El alba de oro*. México, D.F.: Siglo XXI.

Restauración española de la catedral del Cuzco. 1953. Lima: Embajada de España.

Sanz, Nuria y Carlos Tejada. 2016. *México y la Unesco / La Unesco y México: historia de una relación.* Ciudad de México: Oficina de la Unesco en México.

Tessada, Vanessa. 2103. "Fronteras de la Comunidad Hispánica de Naciones: el aporte de la Sección Femenina de Falange y su proyección en Latinoamérica". *ILCEA: Revue de l'Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie* 18. https://www.researchgate.net/publication/329650662_Fronteras_de_la_Comunidad_Hispanica_de_Naciones_El_aporte_de_la_Seccion_Femenina_de_Falange_y_su_proyeccion_en_Latinoamerica (21 de septiembre de 2023).

Torres Bodet, Jaime. 2017. *Memorias II: el desierto internacional, la tierra prometida, equinoccio.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Torres Lescano, Jéssica Pamela. 2017. *Estado central, gobierno local y población ambateña en la reconstrucción de la urbe tras el terremoto del 5 de agosto de 1949*. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

Zapata, Antonio y Cristóbal Aljovín de Losada. 2021. *Oligarquías en guerra: elites en pugna durante la II Guerra Mundial.* Lima: Taurus.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_003

Solidaridad: América Latina y Europa. El caso de la revista *Espiral*

María Clara Bernal

El estudio de las publicaciones periódicas que aparecieron durante la segunda posguerra y de los ecos que estas generaron hasta bien entrada la década de los sesenta resulta un campo fértil para entender la dinámica de red construida entre diversos intelectuales que atravesaron el Atlántico conectando al subcontinente con Europa.[1] En este sentido, las revistas no deben ser valoradas solamente como contenedores de textos, sino que deben ser estudiadas también en su capacidad de generar, congregar o revitalizar lazos entre actores intelectuales y de formar públicos bajo diversas líneas ideológicas. En las páginas de revistas como *El Maestro* (México), *La Pluma* (Uruguay), *Martín Fierro* (Argentina), *Universidad* (Colombia) y *La Gaceta Literaria* (España), entre otras, es posible vislumbrar qué tipo de redes se estaban construyendo entre los países latinoamericanos y entre estos y algunos centros culturales europeos como París y Madrid.[2]

Las discusiones entre intelectuales acerca del vínculo entre arte y política adquieren una visibilidad creciente en las revistas culturales tanto europeas como latinoamericanas a partir de la década de 1920. Sin embargo, en las artes visuales, y en general en el campo de la cultura, la relación que se estableció con la esfera política se transformó radicalmente durante la Guerra Fría, giro que no solo se vio reflejado, sino que también se efectuó

---

1 El caso estudiado en este texto se inscribe dentro del proyecto de investigación colectiva *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*, que se propuso estudiar las tensiones y discusiones que dieron forma al arte latinoamericano en el periodo comprendido entre 1920 y 1980 a la luz del desarrollo reticular de las preocupaciones artísticas y políticas entre artistas e intelectuales en distintas plataformas. La premisa inicial del proyecto fue que para comprender la complejidad de los procesos artísticos del continente sería fundamental considerar la red de relaciones establecida entre los intelectuales de los diferentes países no solo de América Latina, sino también de Europa y Norteamérica.

2 Una fuente importante de información en torno a las revistas y redes intelectuales latinoamericanas durante la primera mitad del siglo XX son los tres números que publicó la revista *América. Cahiers du CRICCAL* (Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine) entre 1990 y 1996.

en parte a través de las polémicas y diálogos que adquirían protagonismo en publicaciones como las ya mencionadas.

El presente texto explorará, a partir del caso específico de la publicación *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* publicada entre 1948 y 1975 en la ciudad de Bogotá, algunos aspectos característicos de los diálogos que se generaron entre los artistas e intelectuales de América Latina y Europa en la segunda mitad del siglo XX, consolidando así una verdadera red de intercambio basada en la premisa de la solidaridad intercontinental. Aunque el término "solidaridad" está bastante cargado desde un punto de vista histórico, y su campo semántico es amplio, su pertinencia para el presente estudio es innegable, pues captura de manera sintética los lazos de complicidad, las afinidades ideológicas, las asociaciones eventuales y las formaciones proyectadas que distinguen al periodo que nos interesa.

Las tramas del Atlántico y el cambio de centro

El Atlántico fue el ámbito geográfico donde durante el siglo XX se entrecruzaron las discusiones acerca de la relación entre Europa y América. La preeminencia de París como centro cultural contrastaba con la atenuada presencia de Madrid, y Latinoamérica se definía a partir de una relación dual con Europa. Mientras que algunos intelectuales intentaron reconstruir vínculos con el viejo continente invocando la cercanía de la lengua y la afinidad en las memorias culturales de los americanos, otros aún guardaban resquemores. Las revistas culturales, en las que participaron activamente los artistas, cumplieron el papel crucial de vehicular polémicas y pareceres, estructurando un ámbito dinámico y fluido a través de sus argumentos editoriales. Los ecos de estas publicaciones se escucharon con diversos timbres y tonos a ambos lados del océano. La dinámica de editores y columnistas indujo una red anudada en torno a las principales ciudades americanas y recorrida por ideas que a menudo establecían un contrapunto con las propuestas generadas desde los diversos centros europeos.

La relación entre los intelectuales y artistas de Latinoamérica y Europa logró propagarse a través de una serie de iteraciones nodales importantes durante aquellas primeras décadas del siglo, antes de debilitarse significativamente con la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento de un nuevo orden mundial tras aquel catastrófico evento. En las artes visuales el centro de acción se trasladó muy pronto de París a Nueva York a principios de la década de 1940 con la migración de decenas de artistas e intelectua-

les al continente americano. Con el apoyo de la Comisión de Rescate de Emergencia dirigida por el periodista Varian Fry llegaron a Nueva York –pasando muchas veces por el Caribe– personalidades como Marc Chagall, Max Ernst, André Breton y Heinrich Mann, quienes pronto establecieron diálogos con los artistas e intelectuales locales.

Arte y política

Al avanzar los años treinta el fortalecimiento de los autoritarismos, la guerra civil española y luego la Segunda Guerra Mundial le dieron una nueva dirección al debate moderno en torno a la función social del arte. El viaje del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933, y el del brasileño Cándido Portinari en la década siguiente, son dos ejemplos de las formas que irán asumiendo las redes de artistas e intelectuales en busca de espacios de resonancia entre el arte y la política. Junto con ellos Lino Spilimbergo, Antonio Berni, Juan C. Castagnino, Demetrio Urruchúa, Raquel Forner y el exiliado de la guerra civil española Manuel Colmeiro, entre otros, ayudarían a configurar la red de artistas en la región a medida que esta crecía y se diversificaba. Con el final de la Segunda Guerra la cultura se convirtió en un territorio en disputa entre los dos ejes (soviético y norteamericano) y en respuesta a las nuevas condiciones emergieron numerosas agrupaciones de artistas, periodistas y escritores que, integrados en las redes de la internacional antifascista, dieron a conocer sus voces e imágenes en las páginas de numerosas revistas de gran circulación entre las metrópolis culturales de Europa y América Latina.

A pesar de su diversidad, las revistas culturales de la primera mitad del siglo XX tenían un denominador común: todas se proponían, de una u otra manera, observar la modernidad europea y en paralelo estudiar la propia realidad social. En otras palabras, en ellas se esbozaba un proyecto cultural que articulaba el esfuerzo por reconocer los valores de una posible modernidad latinoamericana y la elaboración de una actitud diferencial con respecto a los modelos de vanguardia venidos de Europa. Dicho proyecto cultural daba espacio a posturas más o menos abiertas al diálogo productivo con las propuestas europeas.

A partir de la tercera década del siglo XX las discusiones que se dan en las revistas culturales cambiaron de orientación a medida que se agudizaban las crisis económicas, la polarización política y la diáspora. La mayoría de las revistas que habían cultivado una confrontación productiva entre

lo local y lo europeo desaparecieron o transformaron su perspectiva. Rápidamente se impuso un nuevo marco que situaba el problema de la cultura latinoamericana en la esfera de la naciente política panamericanista promovida por los Estados Unidos, con lo que se agotarían los últimos remanentes del proyecto hispano americanista que reinó en las primeras tres décadas del siglo.

Para entender mejor por qué ciertas iniciativas editoriales cumplieron un papel tan importante durante este cambio de eje vamos a partir del estudio de un caso en particular.

Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras

Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras fue fundada en 1944 en Bogotá, Colombia, por un nutrido grupo de artistas, escritores e intelectuales colombianos y el escritor español exiliado Clemente Airó (1918-1975).[3] Es de notar que de *Espiral* se publicaron 135 números que aparecieron con breves interrupciones hasta 1975, haciéndola una de las publicaciones más longevas en el país hasta entonces. El consejo editorial de la revista fue conformado, entre otros, por los escritores Luis Vidales (quien inicialmente se desempeñó como director), Eduardo Zalamea Borda, Hernando Téllez y Airó (quien fungió como editor general desde sus inicios y como director a partir de 1948) y los artistas Marco Ospina, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis B. Ramos y Luis Alberto Acuña. El grupo eligió como metáfora directriz la figura de la espiral, que interpretaban como la visualización de un proceso cultural irrevocablemente abocado al progreso, "producto de las manos artífices de siglos y siglos de rozamiento y pulido al contacto de las aguas y arenas de los océanos" (Airó 1944a, 2). A partir de esta comprensión cultural el grupo abogaba por una actitud abierta y cambiante frente a la cultura hispanoamericana, guiándose por la intención expresa de crear "un puente de unión de las letras con la geografía del idioma" (Valencia Diago 1964, s. p.). A pesar de que el eje estaba cambiando *Espiral* resultó ser un bastión para explorar las relaciones culturales de Latinoamérica con Europa, sobre

3 Airó nació en Madrid, participó con los republicanos en la guerra civil española y en 1941 se estableció en Bogotá. Allí, Airó se desempeñó como crítico de arte en publicaciones periódicas como el periódico *El Tiempo*. Fundó la revista *Espiral* en 1944 y posteriormente Ediciones Espiral y Editorial Iqueima, unas de las primeras editoriales en publicar libros sobre historia del arte en Colombia.

todo España, sin descuidar el tema del naciente panamericanismo que fue reportado con cautela.

En su momento, la *Revista de Indias*, órgano del Ministerio de Educación Nacional de Colombia, celebró la aparición de *Espiral* así:

> Un grupo de escritores y artistas, de esos que tienen más fe en su pluma y en su arte que en la protección publicitaria de los rotativos, han decidido editar una revista de selección, en la cual se registran las más recientes actitudes colombianas e hispanoamericanas en las letras y en las artes plásticas (Delgado Nieto 1944, 282).

En efecto, durante sus primeros dos años de vida la revista se entendía como un foro de encuentro de la intelectualidad colombiana interesada en promover los valores democráticos y el compromiso social de los artistas y escritores, entendidos como "trabajadores de la cultura". Los artistas involucrados proponían la búsqueda de un arte nacional mientras que Airó le abría paso al diálogo con la esfera internacional. En su aviso publicitario la revista *Espiral* consignaba la siguiente promesa "Suscríbase a 'ESPIRAL' y tendrá una revista que tiende a captar la inquietud artística y cultural de Colombia ante las Américas y el mundo". Esta frase no mentía, desde sus inicios la revista procuró ser un puente entre los intereses colombianos y lo que sucedía en otras partes del mundo.

En su segunda época (1948-1958) que puede ser entendida como una etapa de consolidación, la revista se convirtió en un espacio de diálogo entre intelectuales locales como Gabriel Giraldo Jaramillo y las nuevas voces de los europeos recientemente exiliados en Colombia, como los críticos de arte Walter Engel[4] y Casimiro Eiger,[5] venidos de Austria y Polonia respectivamente. De estos diálogos surgirían discusiones extremadamente fructíferas sobre el arte moderno en Colombia y Latinoamérica.

En 1954 el intelectual colombiano Otto Morales Benítez escribía en su artículo para celebrar los diez años de la publicación:

---

4 Engel nació en Viena en 1908, realizó sus estudios de pintura e historia del arte en su ciudad natal y en París. Se estableció en Bogotá en 1938 y ejerció como crítico de arte.

5 Eiger estaba estudiando en París cuando se produjo la invasión nazi de Polonia. Parte de su familia, de origen judío, murió durante la guerra. La ocupación de París llevó a que comenzara su peregrinación por diferentes lugares hasta llegar a Bogotá en 1943. Fue profesor de cultura francesa y posteriormente de historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia. A través de sus programas de radio por la Radiodifusora Nacional realizó crítica de arte. Fue miembro de la junta directiva del Museo de Arte Moderno, fundó y dirigió la galería El Callejón y la Galería de Arte Moderno.

> La revista "Espiral" nació para demostración de lo que la inteligencia nacional ha ido realizando. Allí, en los últimos diez años, podemos encontrar registrados todos los sucesos artísticos; los libros que han aparecido: las agitaciones intelectuales que han traspasado nuestro cielo (Morales Benítez 1954).

Este espíritu de la revista como un foro de pensamiento la acompañó hasta el fin de sus días y hace que sea una fuente importante para mirar las relaciones internacionales que en ella se hacían evidentes.

Finalmente, en su tercera y última época (1958-1975) los esfuerzos de la revista estuvieron concentrados en la creación de vínculos internacionales de trabajo que fueran más allá del aspecto editorial. Sus propuestas de intercambio intelectual con España principalmente buscaban entablar una especie de solidaridad panhispánica para contrarrestar la fuerza del panamericanismo que presentaba para intelectuales como Airó, tintes de neocolonialismo vinculados a la Guerra Fría. En la sección editorial del número 15 de la revista publicada en 1948 titulada "Alerta" Airó hace un llamado a hacer un arte y una literatura que refleje los tiempos en que se vive. "Parece como si se alejara la querida y pura nube nacarina de la bella pero falsa ambición que nutrió a ciertos adalides del arte hacia metas ajenas al acontecer y a los problemas del hombre. […] ¡No en vano ha arrojado su lava el volcán de la segunda guerra mundial!" (Airó 1948, 12)

Varios momentos cruciales de la historia de Colombia marcaron la publicación de *Espiral*: el asesinato en Bogotá del líder político liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1948 y el ascenso y caída del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), la formación de una Junta Militar que censuró sus contenidos y el recrudecimiento de la violencia que obligó al destierro a algunos de sus colaboradores, y, por último, la alianza entre los partidos liberal y conservador que llevó a la formación del Frente Nacional en Colombia, una alternancia del poder entre los dos partidos más prominentes de la década. En este entorno volátil *Espiral* se aferró con firmeza a su propósito inaugural de instaurar un bastión para el arte alineado con las ideas de izquierda. Aunque la revista nunca proclamó abiertamente su adhesión a un programa político particular, sus editores se opusieron de manera consistente al proyecto del conservadurismo colombiano, que identificaban con el fascismo europeo y los regímenes militares, declarándose abiertamente partidarios de las naciones aliadas:

> Los pintores, escultores, poetas, literatos, etc., artistas en general, sienten el grito del espíritu, imperativo e inaplazable. El río de sangre que avanza por las verdes campiñas de una Europa en verano, despierta aquí, en la América, los

> nervios y las sensaciones de otros hombres que comprenden muy bien cuán ligados están a los que mueren. Que saben que el hombre no es extraño al otro hombre y que es falso aquello de que nada tienen que ver con los jóvenes paracaidistas canadienses, los sonrientes muchachos de California, Kansas, Ohio, Nueva York, etc., los recios soldados de la URSS, o con los ingleses templados y conscientes de su máximo deber, etc. / Por el contrario, se sabe muy bien, y en esta hora suprema aún más, que todos somos unos, los que mueren y los que sobreviven. Si allá se pierde, aquí repercute el zarpazo y el espíritu se encoge. Si allá se vence, aquí voltean arrebatadas las campanas de los corazones. Los que combaten nos representan y gracias a ellos podemos estar a salvo del equívoco y de la negación. Seguimos paso a paso la epopeya de nuestro tiempo. No podemos olvidar ni por un mero instante, el heroísmo y la abnegación de los combatientes. Deseamos hacer presente nuestra fe en esos soldados que arriesgan sus vidas, oramos por la victoria y ensalzamos a los que mueren en pro del bienestar de todos, de los de allá y de los de aquí, del universo […] (Airó 1944b, 8).

En 1944 *Espiral* reforzó su compromiso con la idea de una revolución social con la publicación del "Manifiesto a los intelectuales de América", un documento en el que unos cincuenta intelectuales colombianos, apoyándose en los preceptos de las Naciones Unidas, instaban a sus colegas latinoamericanos a trabajar contra el fascismo en España y a buscar un mundo libre, pacífico y progresista. Ese mismo año la revista anunció la formación de la Asociación Pro-Cruz Roja Soviética, aunque al justificar su apoyo al proyecto lo enmarca como una iniciativa antifascista, absteniéndose de proclamar su adhesión al comunismo:

> Colombianos: durante tres años hemos seguido, paso a paso, la epopeya del pueblo ruso contra la invasión teutona. Sabemos que a la URSS le ha costado millones de vidas el derrotar a las poderosas y bestiales divisiones de Hitler, que, si hubiesen triunfado en Rusia, habrían colocado al mundo en un terrible aprieto. Ahora, en nuestra Patria, se ha fundado una Asociación presidida por la señora María Eastman, e integrada por un consejo directivo de quince destacadas personalidades, con el único fin y objeto de recolectar fondos para ser enviados directamente a la central de la Cruz Roja Soviética en Moscú [sic] y con el destino de ayudar a esos mismos soldados heridos, mutilados, etc., que tan resonantes victorias han conseguido a base de su sacrificio y heroicidad (Asociación Pro-Cruz Roja Soviética 1944).

Este cauteloso marco discursivo funcionará en adelante como uno de los ejes de la publicación a medida que el panorama global se reconfiguraba durante los años de posguerra.

Segunda época (1948-1958)

En su segunda época *Espiral* defendió, en medio de un complejo contexto socio político, la libertad de artistas y literatos. Se destaca por ejemplo el editorial del número 67 (1957) que se titula "Defensa de la libertad", ahí Airó habla de la necesidad de que el trabajo intelectual esté vinculado al hecho social contemporáneo y exige para artistas y literatos libertad para expresarse fuera de intereses políticos y sus imposiciones.

Durante estos diez años *Espiral* forjó además lazos cada vez más extensos y diversos con otras regiones de Latinoamérica. Mientras que en sus primeros años la revista publicó textos escritos en su mayoría por intelectuales y artistas colombianos, solo la mitad de los artículos de autores latinoamericanos publicados durante esta segunda época fue escrita por colombianos, mientras que el resto provenía, en orden de importancia, de escritores de Ecuador, Venezuela, República Dominicana, Uruguay, México, Cuba, Argentina y Chile (Prieto Mejía 2017, 97).

Allí la revista formularía una y otra vez la pregunta por el lugar de los intelectuales en la posguerra, especialmente en la sección editorial titulada "Cristal del viento". El propósito expreso de los editores durante esta etapa consistía en convertir a *Espiral* en uno de los nodos de la red de intelectuales comprometidos con la paz, instigando una reflexión de fondo en torno al papel de los intelectuales latinoamericanos en la encrucijada de una cultura occidental en crisis. Como lo explica Sylvia Suárez (2016, 142), Airó auguraba un verdadero florecimiento de los países latinoamericanos en la posguerra, por haber sido el puerto al que arribaron "todas las emigraciones que lo han enriquecido y poblado"; el continente americano estaría por ello "llamado a colocarse en la vanguardia en la búsqueda de la solución" y "los trabajadores intelectuales latinoamericanos" tendrían que "sentir en propia carne la llamada a la acción" (Airó 1945, 5). Por otro lado, desde su posición en Colombia y a la luz de su relación con España y con los intelectuales exiliados a los que había abierto sus páginas, *Espiral* trató de articular esta vocación singular de los intelectuales latinoamericanos con el propósito global de una paz sin represión, alineándose con el llamamiento del Congreso Mundial de Intelectuales en Favor de la Paz, realizado en Breslavia en 1948:

> ¡Intelectuales del mundo! Recae sobre nosotros una suprema responsabilidad ante nuestros pueblos, ante la humanidad, ante la historia. Levantamos nuestras voces en defensa de la paz, del libre desarrollo cultural de las naciones, de

> su independencia nacional, de su estrecha colaboración y amistad. / Llamamos a los trabajadores intelectuales de todos los países del mundo a analizar nuestras proposiciones, a organizar congresos nacionales de los líderes de la cultura en defensa de la paz, a fortalecer, en bien de la paz misma, los lazos internacionales que unen a los forjadores de la cultura de todos los países (Valencia Diago 1948, 7).

A pesar del avance de la Guerra Fría, *Espiral* continuó con su práctica de no declarar adhesiones. Sin embargo, la publicación del llamado en sus páginas y la participación del poeta y abogado colombiano Jorge Rojas, uno de los miembros de su consejo editorial, en el Congreso por la Paz que se realizó en 1949, en París y Praga, como secuela del congreso de Breslavia, son claros indicios de sus simpatías. Con el tiempo, el desarrollo de este programa cultural conduciría a un nuevo campo de paradojas, marcado por la dificultad de conciliar el espíritu militante animado por figuras como Siqueiros con el compromiso pacifista de aquellos que habían sufrido en carne propia las realidades de la guerra.

Entre internacionalismo e internacionalización

Es importante señalar, siguiendo a la crítica e historiadora del arte Ana Longoni, que en casos como el aquí descrito el internacionalismo no es sinónimo de internacionalización, entendida como la proyección de un arte local en la escena internacional (Longoni 2015, 228). Aunque ambas tendencias parecen coincidir en las artes de América Latina durante la segunda posguerra, sus líneas de orientación fueron marcadamente distintas: mientras que el internacionalismo determinó los diálogos que se establecieron con Europa, los proyectos de internacionalización corrieron más bien por cuenta de quienes apoyaban, o al menos toleraban, la marcada intención por parte de los Estados Unidos de ejercer un control sobre la producción artística de América Latina. El tono de las interacciones era significativamente distinto en ambos casos: como en el caso de *Espiral*, los diálogos con Europa apuntaban generalmente a la cooperación y la solidaridad, mientras que las relaciones propiciadas por instituciones estadounidenses como la Unión Panamericana suponían cierta obediencia a un modelo que se valía estratégicamente del discurso internacionalista con el fin de contrarrestar la fuerza con la que el lenguaje visual comunista había echado raíces en América Latina a través del muralismo.

Aunque en el momento de su fundación *Espiral* no había aún establecido vínculos con otros proyectos similares de América Latina, sí demostraba ya una orientación internacional gracias, ante todo, a la participación de Clemente Airó. En efecto, el escritor español a menudo abordaba en su trabajo editorial preocupaciones sobre su lugar de origen, que en buena medida correspondían al interés que los intelectuales colombianos aún sentían por los asuntos de la Península Ibérica. Así, con frecuencia se perciben ecos de la voz de Ortega y Gasset en las páginas de *Espiral*, ante todo de su ensayo "La deshumanización del arte" (1925), que tuvo gran impacto sobre las notas editoriales de Airó. La revista en general manifestaba una simpatía por la República Española, de modo que sus páginas oscilaban con frecuencia, paradójicamente, entre los argumentos a favor del desarrollo de un arte nacional colombiano y discusiones relativas a la guerra civil española y el arte y la literatura españolas de la segunda posguerra.

Los lazos trasnacionales cumplían un papel crucial en el proyecto de *Espiral*, que buscaba crear un espacio para el pensamiento progresista en un país en donde las ideas de izquierda estaban siendo reprimidas. Según la investigadora Sylvia Suárez, es posible que el primer cierre de la publicación en 1945 haya sido ocasionado en parte por la presión ideológica ejercida por los gobiernos de la llamada Restauración Conservadora (Suárez 2016, 19).[6] Como resultado de estas presiones varios integrantes del comité editorial de *Espiral*, como Luis Vidales y Octavio Amórtegui, tuvieron que exiliarse.

Uno de sus campos de acción para señalar los diálogos posibles aun entre Europa y Colombia fue la reseña de exposiciones realizadas en Bogotá que cultivaran las relaciones internacionales y la apertura hacia las vanguardias europeas, principalmente arte español y alemán. Por eso, el espacio Galerías de Arte, fundado por los hermanos Rubio en 1948, cobró protagonismo en esos años: allí se hacían con frecuencia exposiciones que reunían a artistas europeos y colombianos en una especie de "mano a mano" para demostrar cómo el arte internacional también se hacía en Colombia.

El interés por la cultura española en particular llevó a que *Espiral* dedicara varios artículos a la obra de Picasso y Joan Miró como símbolos

6 Se conoce como Restauración Conservadora al periodo comprendido entre 1946 y 1957, en el que sucedieron en los gobiernos de Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez y Gustavo Rojas Pinilla en Colombia.

de la pujante modernidad. También reportó sobre la participación de colombianos en la "Bienal Hispanoamericana" en 1951 y se protestó por no haber incluido los nombres de los artistas modernos colombianos como Marco Ospina o Eduardo Ramírez Villamizar, ambos artistas abstractos en el momento (Airó 1951, 8). Allí también se denuncia la imposibilidad del gobierno colombiano para entender los lenguajes modernos del arte internacional como algo que podía ser implementado por los artistas locales sin dejar de ser representativos de su país.

En este orden de ideas, desde la revista *Espiral*, Clemente Airó defendió la abstracción en el ambiente ampliamente conservador del mundo de las artes colombianas. Valoró especialmente su desarrollo como lo propuso el artista Marco Ospina, vinculó la abstracción en Colombia a lo que estaba sucediendo con la abstracción en España también en la década de los 50. En el marco de la segunda posguerra la revista *Espiral* se había convertido en un nodo de reflexión en torno a la crisis política y cultural desde una perspectiva local. Se postuló como un espacio para la difusión de las actividades de los intelectuales exiliados por la guerra civil española. Prolongando estos lazos, la revista se asoció a la Escuela de Altamira (1948-1952), una iniciativa que buscaba apoyar el desarrollo de un arte contemporáneo español, que se había estancado con la Guerra Civil. Aunque en principio la Escuela, fundada en 1948 en Santillana del Mar por iniciativa del pintor alemán Mathias Goeritz, operaba como una asociación de pintores, se destacó por organizar las Semanas del Arte Contemporáneo en 1949 y 1951, concebidas como coloquios en torno a las posibilidades del quehacer artístico en momentos de crisis. Con un ideal propio de las vanguardias, esto es, la recuperación de lo arcaico como medio para la renovación e integración de las artes, Goeritz afirmaba:

> El hombre de Altamira no ha copiado. No ha copiado unos bisontes, sino que ha creado unas pinturas que son, quizá, lo más esencial que nunca ha podido crear el hombre. Se ha dicho que las cuevas de Altamira son la Capilla Sixtina de la Prehistoria. ¡No! Son la Capilla Sixtina del arte nuevo. No hay nada más joven, más nuevo, más moderno. Aquí se unen naturaleza y abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo conoce. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo (Ureña 1995, 73).

Entre las figuras vinculadas a la formación y corta existencia de la Escuela se cuentan el escritor español Ricardo Gullón, el arquitecto italiano Alberto Sartoris, el historiador del arte español Enrique Lafuente Ferrari, el es-

cultor español Ángel Ferrant, el arquitecto español Luis Felipe Vivanco, el crítico de arte español Rafael Santos Torroella, el pintor español Eduardo Westerdahl y el crítico español Sebastián Gasch.

La adhesión de *Espiral* a la sección internacional de amigos de Altamira fue uno de los primeros intentos por crear vínculos entre la cultura hispanoamericana y las redes intelectuales españolas de la posguerra. Así, *Espiral* asumió el papel de propagador de las nuevas iniciativas españolas en el ámbito latinoamericano. En su número 30 publicado en 1950 anunciaba "Espiral saluda fervorosamente a los creadores de este interesante movimiento y adhiere a sus propósitos y tareas" (Airó 1950a, 8). El primer paso fue la publicación del artículo "Altamira y el Arte Moderno" en 1950. Se trataba de una transcripción de la conferencia leída en sesión inaugural de la Escuela de Altamira celebrada en las cuevas del mismo nombre el 19 de septiembre de 1949.

También tuvo resonancia en *Espiral* el Congreso Internacional de Arte Abstracto, realizado en Santander, España, en 1953. Este congreso había sido auspiciado por el arquitecto José Luis Fernández del Amo con el fin de que se lograra un reconocimiento oficial del arte abstracto, pues hasta 1953 el régimen de Franco, guiado por una especie de catolicismo político, se había dedicado a promover solamente el arte figurativo y monumental. Con la apertura del régimen al mundo tras la firma del convenio hispano-americano en 1953 la situación cambió y se empezó a pensar en la abstracción como un lenguaje que introduciría a España en la modernidad.[7] Para Airó resultaba de vital importancia que estas discusiones que se daban en su país de origen se conocieran en Colombia, pues identificaba analogías entre el ambiente reacio al abstraccionismo en Colombia con lo que sucedía en la España de Franco.

---

7 El Congreso puede ser entendido como el culmen de un proceso que se había iniciado desde la década anterior en Zaragoza con el grupo El Pórtico y con las reuniones de la Escuela de Altamira en 1948 y 1949. Estas iniciativas pro abstracción fueron respaldadas por la Galería Buchholz en Madrid. La galería es también un referente importante para la situación en Colombia. En el periodo anterior a 1953, la sede de la librería-galería Buchholz, en el Paseo de Recoletos 3, Madrid (1945), se convirtió en centro de información sobre las últimas tendencias del arte. Esta condición fue tolerada por las autoridades franquistas gracias a la nacionalidad e ideología del dueño. Un comerciante que tenía también librerías y galerías en Berlín (1920-1930), Nueva York (1937), Bucarest (1938), Lisboa (1943) y Bogotá (1953). Karl Buchholz (Gotinga 1901-Bogotá 1992) abandonó Europa para instalarse en Bogotá, donde abrió una gran librería-galería a principios de la década de 1950 y fundó la revista cultural *Eco* en 1960.

Airó creía en el poder revolucionario del arte y así lo hacía sentir en sus entusiastas editoriales. En enero de 1950 escribiría

> Pocos son los que siguen pensando el arte como distracción de pudientes, y los más, por el contrario, comprendemos nuestra misión como un indispensable elemento creador de cultura y de eficiente servicio a la educación de las vastas masas de todas las clases (Airó 1950b,12).

El llamado al arte a una acción social no venía precisamente del ambiente cultural colombiano, que en su mayoría se preocupaba por crear lo que llamaban "un arte propio" marcado por la academia. La inspiración de este llamado vino no solamente de la interacción con ideas que venían de Europa, sino con la participación de los críticos europeos que hallaban en ese momento refugio en Bogotá y eran asiduos contribuyentes a la revista.

Para fortalecer los vínculos internacionales el grupo creó además la casa editorial Espiral, que difundía proyectos que buscaban introducir problemáticas internacionales al contexto local. Ejemplo de ello es el libro *Pintura y abstracción* del artista Marco Ospina, que constituye uno de los primeros esfuerzos por articular en Colombia las premisas de una debatida vertiente estética que para un sector amplio del mundo de la cultura local no era más que una moda foránea y pasajera. Para Airó esta aproximación a la abstracción habría de permitir que las artes visuales en el país entraran en conversación con lo que estaba sucediendo en otras esferas culturales.

Vanguardia Pan Hispánica

En 1957, Airó promovió, junto con el escritor y abogado chileno Antonio de Undurraga, la formación de una red de proyectos editoriales que llamarían Vanguardia Pan Hispánica. La propuesta fue lanzada en el número 70 de la revista *Espiral* y estaba dirigida a "todos los intelectuales y creadores del mundo ubicado en el triángulo cuyos vértices remotos son Manila, Madrid y Santiago de Chile, para formar una apretada red comunicativa" (Airó 1957, 8) y pretendía acabar con el provincialismo que, según la revista, no dejaba de aquejar a las artes y las letras en las naciones hispanohablantes. Vanguardia Pan Hispánica fue una iniciativa privada al margen de cualquier inclinación política o religiosa y enfocada más bien en la defensa de la creación artística y literaria en completa libertad. En palabras del propio Airó:

> Vanguardia Pan Hispánica, consciente de la hora que vivimos, está destinada a propiciar dicha unión para que con ella se realice la defensa y revaloración de lo que hoy permanece desintegrado. Sumará las provincias, naciones de nuestro mundo, formando un conglomerado de insospechadas dimensiones dentro de los marcos de la creación y el espíritu. Su acción implicará, asimismo, una leal defensa de la libertad de expresión y una lucha destinada a que tengan voz cuantos nuevos creadores andan hoy ahogados entre el polvo y la insidia disolutiva de nuestras "islas de cultura" (Airó 1957, 8).

Según la investigadora Jeimy Paola Prieto Mejía, el panhispanismo al que se refería este proyecto no partía simplemente del hecho de que estas "provincias" compartían una lengua, pues pretendía validar ante todo la fuerza creativa de un acervo común e híbrido de motivos históricos, raciales e históricos (Prieto Mejía 2017, 125).

En el mencionado editorial del número 70 que funcionó a manera de manifiesto de la iniciativa, se propusieron doce objetivos que incluían: crear puentes de mutuo conocimiento, crear un público para las publicaciones, interesar a las editoriales, sacar antologías de la creación cultural en el mundo pan-hispánico, aconsejar a las revistas y suplementos literarios para que dieran cabida a la entrada de publicaciones de todos los países de habla hispana y crear vínculos entre universidades de habla hispana. Se propuso también hacer un congreso de los miembros de Vanguardia Pan Hispánica, crear una sede permanente con una biblioteca y colaborar con la Unesco y la OEA. Habla de cinco focos principales: revista *Espiral* (Bogotá), revista *Contemporánea* (Buenos Aires), revista *Caballo de Fuego* (Santiago de Chile), revista *Estaciones* (México, D.F.) y *Cuadernos Julio Herrera y Reissig* (Montevideo).

Para Undurraga, lo que se proponía era una

> modesta y titánica invitación para abandonar la aldea con resabios medievales, para mirar sobre horizontes universales y elevar nuestro mundo, que como ya lo dijimos es un ave fénix que está renaciendo, a pasos acelerados, de las viejas cenizas imperiales de la casa de Austria (citado en De la Selva 1958, 187).

El internacionalismo era visto como la tabla de salvación frente al provincialismo y aislamiento en que estaba sumida la cultura hispanohablante. Dieron especial importancia a la participación de sus miembros en concursos internacionales de literatura y bienales de arte internacionales. Airó escribía: "[c]reemos, con valeroso optimismo, que, si se sigue por este bien orientado camino, se demostrará al lograr una efectiva presencia de nuestras obras, que estamos capacitados para ser tenidos en alta estima en el

panorama mundial de la cultura" (Airó 1958, 8). En este editorial Airó presenta una especie de solidaridad entre los pueblos de Latinoamérica y España basada en no haber salido "de la niñez, de los egoísmos de clase o grupo, de la desorientación y de la barbarie momentánea caciqueril [sic] o dictatorial" (Airó 1958, 8).

Sin embargo, el proyecto Vanguardia Pan Hispana no prosperó, por dos razones: en primer lugar, Airó y Undurraga no lograron generar interés en Europa, de modo que las revistas que se unieron a esta red, gestionada desde *Espiral*, fueron todas latinoamericanas (*Estaciones*, de México; *Contemporánea*, de Argentina; y *Cuadernos*, de Uruguay). En segundo lugar, este intento de intercambio fue de corto aliento y se dio por concluido a finales de la década, en parte como consecuencia de la desaparición de varias de las publicaciones adscritas.

Hacia 1960 *Espiral* entraba en su tercera y última etapa (1960-1975) bajo la nueva bandera de un internacionalismo más amplio marcado por los sucesos y alianzas más allá de las naciones hispanohablantes. Esto implicaba para Airó conocer y asimilar lo que fuera útil para el desarrollo de una personalidad propia. Tanto así, que cuando se le reclamó no publicar en la revista suficiente información sobre Europa su respuesta fue contundente.

> Nos ocuparemos de lo francés. De lo anglosajón, de lo eslavo, e inclusive de lo asiático y africano, desde nuestro interés de interpretación, de convivencia, de estudio. Nunca como modelos para copiar o admirar burguesamente, es decir con comodidad y sin esfuerzo. De una vez por todas: No queremos ser ni traductores ni espejos (Airó 1960b, 4).

En marzo de este año Airó anuncia con entusiasmo el Séptimo Congreso Internacional de Críticos en Arte (AICA) en Varsovia en el que promulgará el carácter internacional del arte contemporáneo. Desde este momento el pensamiento de la Guerra Fría había entrado en las páginas de *Espiral* sin proponérselo. Como en otros países latinoamericanos el enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética se manifestaba a través de invitaciones y sutil guía a través de premios y participación en eventos internacionales para imponer su visión. El caso del AICA fue uno de esos espacios. Ese año en particular la reunión presentó tres temas de discusión: el arte moderno como fenómeno internacional, el arte moderno como resultado de múltiples tradiciones y tendencias artísticas de los diferentes pueblos y el arte moderno y las perspectivas del desarrollo del arte de los diferentes

pueblos (Airó 1960a, 89). Airó participó del congreso y su respuesta a dichos interrogantes fueron publicados en las memorias respectivas.

Ya en 1968 el optimismo colaborativo había dado paso a la desilusión en las páginas de *Espiral*. Airó demostraba un descontento con la forma cómo se desarrollaba la cultura en un mundo en donde la propaganda imperaba. Para 1975 la revista *Espiral* desaparecería por completo después de 31 años de publicación, dejando como legado un modelo de revista cultural interdisciplinaria, internacional y colaborativa.

Referencias bibliográficas

Airó, Clemente. 1944a. "Noticia (Editorial)". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 1: 2.

Airó, Clemente. 1944b. "Nota editorial". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 4: 8.

Airó, Clemente. 1945. "Apuntaciones para un estudio sobre la acción del trabajador intelectual". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 10: 5.

Airó, Clemente. 1948. "Alerta". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 15: 12.

Airó, Clemente. 1950a. "Altamira y el arte moderno". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 30: 8-12.

Airó, Clemente. 1950b. "Nota editorial". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 32: 12.

Airó, Clemente. 1951. "Aporte colombiano". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 36: 8.

Airó, Clemente. 1957. "Una iniciativa necesaria". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 70: 8.

Airó, Clemente. 1958. "Cristal al viento". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 72: 8.

Airó, Clemente. 1960a. "De número a número". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 76: 86-89.

Airó, Clemente. 1960b. "Ni traductores ni espejos". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 78: 4-5.

Bernal, María Clara, ed. 2015. *Redes intelectuales: arte y política en América Latina.* Bogotá: Universidad de los Andes.

De la Selva, Mauricio. 1958. "Antonio de Undurraga y la Vanguardia Pan-Hispánica". *Revista Estaciones* 10: 187-190.

Delgado Nieto, Carlos. 1944. "Revista Espiral". *Revista de las Indias* 63: 282-283.

Longoni, Ana. 2015. "Otro mapa es posible. Impulsos internacionalistas en el arte argentino y latinoamericano entre los años sesenta y ochenta". En *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*, editado por María Clara Bernal, 227-269. Bogotá: Universidad de los Andes.

Morales Benítez, Otto. 1954. "La revista Espiral". *El Tiempo*, 24 de abril.

Prieto Mejía, Jeimy Paola. 2017. "La internacionalización de una red intelectual. *Revista Espiral de Artes y Letras*, Bogotá 1944-1958". *Historia y Espacio* 13, no. 49: 97-131.

Suárez, Sylvia. 2016. Espiral*: bastión del arte moderno*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia.

Ureña, Gabriel. 1995. *Las vanguardias artísticas de la postguerra española 1940-1959*. Madrid: Istmo.

Valencia Diago, Gloria. 1944. "Manifiesto a los intelectuales de América". *Espiral: Revista Mensual de Artes y Letras* 5: 8.

Valencia Diago, Gloria. 1948. "Declaración del Congreso Mundial de Intelectuales a favor de la Paz". *Crítica*, 1 de diciembre: 7.

Valencia Diago, Gloria. 1964. "Clemente Airó: veinte años en el descubrimiento de valores literarios". *El Tiempo*, 8 de octubre: 5.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_004

Burocracia para construir una amistad socialista: los acuerdos culturales entre Cuba y Bulgaria (1960-1989)[1]

Emilio J. Gallardo-Saborido / Jesús Gómez-de-Tejada

1. Introducción

El fin de la Segunda Guerra Mundial, el comienzo de la política de bloques y la consiguiente Guerra Fría dibujaron un nuevo tablero geopolítico que dio la oportunidad para que países que, hasta ese momento, no habían mantenido unas relaciones culturales especialmente estrechas se vieran ligados por los lazos del internacionalismo socialista y, quizás de un modo más pragmático, por los nuevos intereses geopolíticos y el papel hegemónico, al menos en Europa, de la URSS.

De este modo, tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, veremos cómo, muy tempranamente, se suceden los convenios de cooperación cultural de este país con los socios del campo socialista europeo. Para el 29 de abril de 1960 ya encontramos firmado el "Convenio de cooperación en las esferas de la Educación, Ciencia y Cultura" entre Cuba y Yugoslavia (DOC 17 1989, 1); el 22 de septiembre de 1960 se rubricó en La Habana el "Acuerdo sobre la Colaboración Cultural entre la República de Cuba y la República Socialista de Checoslovaquia" (DOC 20 1980, 1), y del 28 de octubre de ese año data el "Convenio de colaboración cultural" con Rumania (DOC 16 1971, 1). Uno de los primeros de estos acuerdos que hemos localizado se firmó con Bulgaria el 8 de octubre de 1960, enseguida volveremos a él. Posteriormente, el Che favorecería durante su estancia en la URSS a finales de ese año el convenio firmado el 12 de diciembre. A partir de aquí se siguen estableciendo este tipo de acuerdos con otros países del campo socialista: del 6 de marzo de 1961 data el convenio con Polonia

1 Este capítulo se ha beneficiado de la financiación aportada por el proyecto "Intelectuales, creación artística y políticas culturales en América Latina y el Bloque del Este y los Balcanes" (201810I040, CSIC, Proyectos Intramurales Especiales. Ayudas para la incorporación de nuevos Científicos Titulares e Investigadores Distinguidos. Año 2018).

(DOC 2 1961, 4), del 29 de marzo el "Convenio de colaboración cultural y científica" con la RDA (DOC 3 1960, 2), y finalmente el 14 de enero de 1963 se suscriben en La Habana los convenios con Albania y Hungría (DOC 8 1963, 1).

En el caso particular de Bulgaria, las relaciones culturales con América Latina anteriores al establecimiento del socialismo en el país han sido definidas como "sporadic, non-systematic and predominantly concerned with the conditions of life of the Bulgarian immigrants in that part of the world (mainly in Argentina, Uruguay and Brazil)" (Baev 2014, 307). Sin embargo, en junio de 1960 una delegación gubernamental búlgara mantuvo conversaciones en Cuba, entre otros, con Raúl Castro y Ernesto Guevara, y posteriormente se organizó el primer encuentro personal entre Tódor Zhivkov y Fidel Castro en el marco de la decimoquinta Asamblea General de Naciones Unidas (Baev 2014, 309). En su discurso, el dirigente búlgaro elogió a Cuba como ejemplo de la lucha antiimperialista y por la independencia, al tiempo que impelió a la ONU a actuar en defensa del nuevo Gobierno de la isla:

> Ante los ojos de la opinión pública mundial se realizan contra Cuba pérfidas provocaciones, se prepara abiertamente una agresión armada contra la joven república. Y a pesar de que esto ocurre ante sus ojos, la Organización de las Naciones Unidas, hasta este momento, nada ha hecho, ni hace algo ahora contra la agresión a Cuba; no ha asumido la defensa del pueblo cubano (Duarte Huarte *et al.* 1982, 19).

En esta serie de acontecimientos, el 8 de octubre de 1960 guarda una importancia singular porque, como acabamos de mencionar, de ese día data el primer convenio cultural entre ambos países, pero, en esa misma fecha, se firma un acuerdo bilateral de comercio y se anuncia oficialmente el establecimiento de relaciones diplomáticas (Baev 2014, 310; Duarte Huarte *et al.* 1982, 22). Más adelante, en junio de 1970 el Politburó del Partido Comunista Búlgaro (PCB) aprobó la resolución no. 351, dirigida a fortalecer los nexos entre Bulgaria y América Latina (Baev 2014, 313). Sin duda, uno de los momentos clave en las relaciones bilaterales lo constituyó la visita de una delegación del PCB y de su Gobierno a Cuba durante los días 25 de julio y el 1 de agosto de 1970. Encabezada por el propio Zhivkov, en la delegación se integraba, entre otras personalidades, el que por aquel entonces fuera el presidente de la Unión de Escritores Búlgaros y miembro del Comité Central del PCB: Gueorgui Dzhagarov (Duarte

Huarte *et al.* 1982, 92-93). En el discurso que Castro ofreció a la llegada de esta embajada, se subrayó la importancia que los técnicos búlgaros habían tenido y estaban teniendo en distintos campos en Cuba, como la medicina, la educación o la ingeniería. Asimismo, la fraternal relación mantenida entre ambos Estados se asentaba en una base que superaba a lo ideológico (que, por supuesto, era un pilar fundamental) y se enraizaba en similitudes históricas y hasta de carácter nacional:

> Hay afinidades en nuestro carácter –ya lo señalaba el compañero Yívkov–, hay muchos parecidos. No solo en el carácter, sino también en la idiosincrasia, en la ideología y en la historia. Porque el pueblo búlgaro luchó durante siglos por su independencia, y luchó siempre bravamente; como también luchó durante mucho tiempo, por su independencia, nuestro pueblo (Duarte Huarte *et al.* 1982, 82).

A lo largo de esa década, los encuentros se alternaron con cordialidad en uno y en otro país en 1972, 1975, 1976 y 1979 (Baev 2014, 311). Así, a raíz de la visita de la delegación del Gobierno y del Partido cubanos a Bulgaria en 1972 se emitió un comunicado en el que los dirigentes de ambos países se congratulaban del éxito del cumplimiento de los planes y convenios puestos en práctica para favorecer el intercambio cultural, al tiempo que se identificaban los perfiles deseables de esas prácticas culturales:

> Cuba y Bulgaria se empeñan en la afirmación de sus valores culturales nacionales e impulsan el desarrollo de formas de expresión artística y literaria inspiradas en sus tradiciones de lucha y en el esfuerzo presente de sus pueblos en la construcción y defensa de la sociedad socialista (Duarte Huarte *et al.* 1982, 174).

Más allá de la presencia especialmente destacada de Zhivkov en Cuba, también ha de resaltarse el paso por Cuba de su hija, Liudmila Zhivkova, a la sazón máxima dirigente de la cultura de su país (presidenta del Comité de Cultura y Arte). De este modo, en 1976 estuvo al frente de una delegación búlgara que visitó la isla para asistir a los Días de la Cultura Búlgara en Cuba. Recibida por Fidel Castro, firmó junto con Armando Hart, ministro de Cultura cubano, un plan de cooperación cultural y científico para los años 1976-1980 (Duarte Huarte *et al.* 1982, 444).

Posteriormente, en febrero de 1978, Hart y una delegación cubana visitaron distintas ciudades búlgaras, fueron recibidos por Zhivkov y se encontraron con Zhivkova, con quien conversaron sobre "la profundiza-

ción y desarrollo de la colaboración cultural entre ambos países" (Duarte Huarte *et al.* 1982, 454). La contribución al frente de la cultura búlgara de Zhivkova, quien falleció en julio de 1981, y las relaciones de cordialidad tejidas en los años anteriores fueron ponderadas por el histórico dirigente cubano Julio Camacho Aguilera en La Habana en noviembre de 1981 a raíz de la celebración del 1300 aniversario de la fundación de Bulgaria:

> Un lugar destacado ocupa el aporte de la inolvidable compañera Liudmila Yivkova que, con su abnegación y total dedicación al desarrollo cultural de su pueblo, contribuyó a que esa rica cultura y ese arte no fuese patrimonio exclusivo de su Bulgaria, sino que fuese de toda la humanidad, y sirviese como mensaje de paz y amistad entre los pueblos del mundo (Duarte Huarte *et al.* 1982, 427).

Sin embargo, tampoco deben obviarse determinados momentos de tensión en las relaciones bilaterales. De esta manera, y a pesar de que, a través de una resolución del 5 de octubre de 1967, el Comité Central del PCB apostaba por fortalecer las relaciones cubano-búlgaras (Baev 2014, 310), la primera visita de Zhivkov a la isla no llegó a celebrarse en la fecha originalmente planteada (1968) y se pospuso, como hemos comprobado, hasta 1970. Esto se debió, según Baev, "mainly because of the sharp anti-Soviet critique Fidel Castro made in a secret speech to a Cuban Communist Party plenary session in January 1968" (Baev 2014, 310). Asumimos que Baev se refiere a los pronunciamientos que distintos líderes cubanos (Fidel y Raúl Castro, Carlos Rafael Rodríguez) emitieron a finales de ese mes de enero en una reunión del Comité Central del Partido en la que se denunciaron las actividades de la conocida como "corriente microfraccionaria", encabezada por Aníbal Escalante (véase *Punto Final* 1968).

En la documentación del Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores (MINREX) de Cuba que hemos manejado encontramos testimonios de este frustrado viaje inicial. En concreto, se conserva una misiva del embajador búlgaro en La Habana, Stefan Petrov, dirigida a Eduardo Muzio, presidente del, por entonces, máximo órgano cultural cubano, el Consejo Nacional de Cultura. Fechada en enero de 1968 (no se precisa el día, pero en el mismo archivo se conserva otra carta de Petrov sobre el asunto dirigida a Roberto Meléndez Díaz, "director del Protocolo" del MINREX, que está datada el día 15 de enero), en ella se anunciaba la visita de la delegación búlgara para finales de ese mes y se remitían propuestas para la organización de actividades culturales de distinta naturaleza a las

que se invitaba a agavillar bajo el marbete “Días de la Cultura Búlgara en Cuba”: una exposición de gráficos y fotografías sobre “las luchas del pueblo búlgaro”, participación de determinados artistas búlgaros en representaciones operísticas y en distintos conciertos, y la celebración de los “Días de la película búlgara”, que, amén de las proyecciones, incluirían la presencia del director de cine Todor Stoyanov y de la actriz Dorotea Toncheva (DOC 9 1968, 1-5). Si tenemos en cuenta lo detallado de las propuestas y las fechas, se percibe con claridad cómo se precipitaron los acontecimientos que condujeron a la cancelación del viaje y cómo los hechos ligados a la persecución de la “microfracción” tuvieron como insospechadas víctimas colaterales a las actividades planificadas para esos abortados “Días de la Cultura Búlgara en Cuba”.

No obstante, más allá de excepciones como esta, el contexto general de buenas relaciones impulsó, sin dudas, el refuerzo de los lazos culturales entre ambas naciones a través de los distintos tipos de acuerdos que analizaremos en el siguiente epígrafe.

2. Una gramática para fundar un nuevo lenguaje político-cultural: la legislación sobre las relaciones culturales cubano-búlgaras

El fortalecimiento de los vínculos culturales entre ambos países se vio sustentado por toda una serie de herramientas legales que normalizaron, normativizaron e impulsaron los intercambios de la más disímil naturaleza. Si nos limitamos a los tratados centrados en la cuestión cultural, observamos que podemos ordenar este corpus atendiendo a estos ejes de coordenadas:

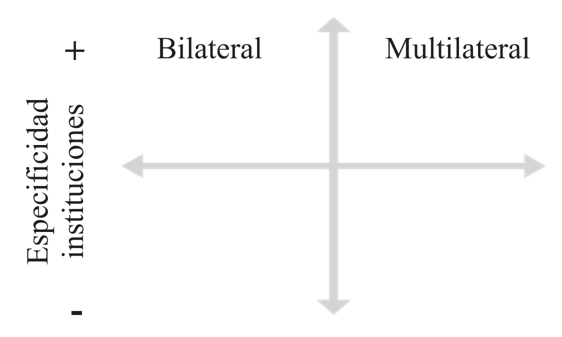


Fig. 1. Ejes de lateralidad y especificidad de los acuerdos culturales cubano-búlgaros

Aun tratándose de un diseño *in fieri*, que habrá de ser sometido a la comparación con otros casos de estudio, este sencillo diagrama nos ofrece la posibilidad de organizar toda una serie de herramientas de diverso calado internacional e institucional. Así, podrían contemplarse acuerdos multilaterales destinados a instituciones específicas como el convenio permanente y el programa de trabajo establecido entre las Academias de Ciencias de los países socialistas (DOC 11 1986, 3) o los resultados de las Conferencias de Ministros de Cultura de los países socialistas (DOC 11 1986, 11),[2] u otros más específicos y limitados a un rango bilateral como el convenio de colaboración e intercambio de programas de televisión entre la Televisión Revolución de la República de Cuba y la Televisión Búlgara del 14 de enero de 1961 (DOC 1 1961, 1), los convenios directos entre universidades o entre las uniones de escritores cubana y búlgara. En este sentido, como una piedra de toque sobre la que se asentarán las relaciones culturales, destaca un documento firmado el 8 de octubre de 1960 en La Habana: el Convenio Cultural entre la República de Cuba y la República Popular de Bulgaria, que surge dentro de la política global del Gobierno revolucionario cubano por enriquecer y fortalecer las relaciones con los países socialistas, y que es ratificado en Sofía, posteriormente, según se indica en un informe del MINREX del 22 de octubre de 1960 referido al acuerdo entre los dos países (DOC 5 1960, 1-2). Este convenio marco, que entendemos como un primer nivel en la tipología de acuerdos en torno a estas interrelaciones culturales en nuestro caso de estudio, sirve de referencia para la consideración, planificación y ratificación de posteriores planes de aplicación anuales, bianuales y quinquenales, y para el establecimiento de convenios directos específicos entre diferentes instituciones culturales de ambas partes con el fin de facilitar su puesta en marcha y cumplimiento (Fig. 2). De hecho, en el arranque del último de estos planes, el de 1986-1990, aún se puede comprobar esta importancia fundacional: "El Gobierno de la República de Cuba y el Gobierno de la República Popular de Bulgaria sobre la base del Convenio Cultural entre ambos Gobiernos […] han acordado el presente Plan para los años 1986-1990" (DOC 11 1986, 1).

2 Nótese que tanto los acuerdos entre las Academias de Ciencias como los de las Conferencias de Ministros de Cultura se establecieron en una doble vertiente bilateral y multilateral.

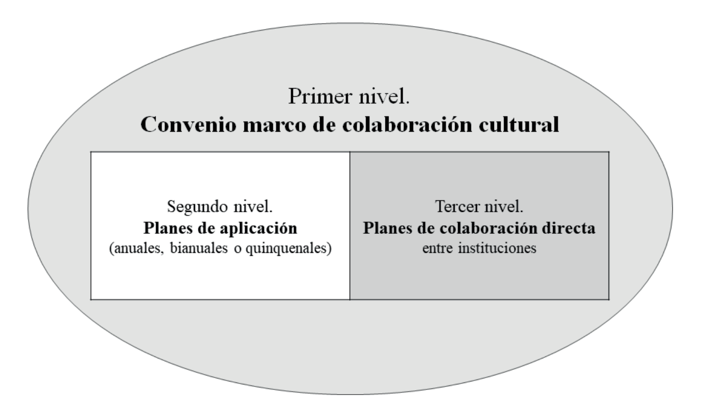


Fig. 2. Niveles de los acuerdos para el fomento de las relaciones culturales cubano-búlgaras.

Planes de aplicación y convenios institucionales se van consensuando, redactando y aplicando desde entonces hasta finales de los años 80 del siglo XX, sustentados por ese prístino convenio de 1960. Su duración inicial se fijó en cinco años prorrogables por cinco más a expensas de cualquier disposición contraria alegada por alguno de los países firmantes. Tal y como se especificaba en el informe redactado por el MINREX en torno a las características del convenio (22 de octubre de 1960), Cuba y Bulgaria, a través de sus representantes e instituciones, se comprometían a colaborar en distintos planos como el cultural, el científico o el educativo, entre otros. Para ello, se enumeraban posibilidades de cooperación entre los dos países signatarios como el intercambio de obras pertenecientes a estos ámbitos y traducidas a una y otra lengua, o la organización de eventos musicales, teatrales o expositivos. Asimismo, se promovía la accesibilidad de investigadores y técnicos del país emisor a centros de investigación y cultura del país receptor, la concesión de becas y ayudas para financiar estudios de diferente nivel e índole en el otro país, o la cooperación entre la prensa, la radiotelevisión y la industria cinematográfica de las dos naciones (DOC 5 1960, 2-3).

En un memorándum del Departamento de Asuntos Culturales del MINREX dirigido al Departamento de Cancillería, firmado en La Habana el 4 de noviembre de 1960, se sintetizan, en dos puntos, los beneficios que con el convenio se procuran alcanzar en torno al afianzamiento de los vínculos entre ambos países. En primer lugar, se confía en que con esta

herramienta se consiga aumentar "la influencia política" sobre el pueblo búlgaro y "la solidaridad internacional" (DOC 7 1960, 1). Este logro se relaciona con el objetivo de promover, entre los búlgaros, el conocimiento de Cuba haciendo hincapié en los elementos culturales, idiomáticos y revolucionarios que la definen. En segundo lugar, se persigue una mejora de la cualificación del cuerpo diplomático cubano a partir de la inclusión de vías de formación en la lengua y la cultura búlgaras mediante las instituciones educativas correspondientes (DOC 7 1960, 2).

Con respecto al segundo nivel organizativo, los "planes de aplicación" tenían como objetivo la actualización y la concreción periódicas de los mecanismos de colaboración en los distintos ámbitos prefijados por el convenio de 1960. Asimismo, estaban destinados a determinar los procedimientos de financiación para cada etapa en cuestión (DOC 5 1960, 3). Su duración, como hemos apuntado ya, fue variando con el tiempo, si bien inicialmente el convenio marco preveía la elaboración de "programas anuales" que serían rubricados en Sofía y La Habana, de modo alternativo (DOC 5 1960, 3). Así, anuales fueron, por ejemplo, los de 1962 y de 1963; bianuales, los de 1964-1965, 1970-1971 o 1974-1975; y quinquenales, por ejemplo, los de 1981-1985 o 1986-1990.

En cuanto a su estructura, también sufrió modificaciones con el correr del tiempo. Según puede verse en el "Plan para la aplicación del Convenio Cultural" para 1962 firmado en La Habana el 5 de febrero de ese año, las áreas de cooperación se organizan en cinco categorías: I. Ciencia y educación, II. Literatura y prensa, III. Música y ballet, IV. Artes plásticas, V. Celebraciones de aniversarios, VI. Radio, televisión y cine, VII. Ediciones, VIII. Intercambio de información (DOC 12 1963, *passim*). Estas categorías se fueron redefiniendo y reagrupando en las sucesivas versiones de los planes de ejecución. De este modo, en el "Plan de Colaboración en las Esferas de las Ciencias, la Cultura y la Educación" para el periodo de 1986-1990, firmado en 1986, las categorías se organizan en 1. Ciencia, 2. Educación superior, 3. Educación media, 4. Cultura y arte –subdividida en A) Teatro, danza y música, B) Circo, C) Artes plásticas, D) Bibliotecas, E) Museos y monumentos, F) Aficionados al arte, G) Actividad editorial, H) Derechos de autor, I) Cinematografía, J) Otras actividades culturales–, 5. Uniones creadoras, 6. Prensa, radio y televisión, 7. Salud pública, 8. Deportes, 9. Otras esferas (DOC 11 1986, *passim*). Igualmente, el número de artículos es variable: de los 61 del plan para 1962 se pasa a los 110 del plan para 1986-1990.

En este último decenio, la consolidación de las relaciones se aprecia en la morosidad con la que el plan de 1981-1985 aborda el marco ideológico y legal que lo sustentaba. En estos momentos, no solo se aludía a la comunión de intereses políticos ("los principios del marxismo-leninismo y el internacionalismo socialista"), sino que se contaba con un amplio corpus legislativo que vertebraba la dinámica y la razón de ser de los intercambios: documentos emanados de los encuentros de las delegaciones gubernamentales y de los respectivos partidos comunistas, de las conferencias de los secretarios de sus comités centrales sobre los problemas ideológicos y de la política exterior, o el consabido convenio cultural de 1960 (DOC 10 1980, 1).

Otro aspecto destacado es el referido al control de la eficacia de estas dinámicas de colaboración. En los propios planes de aplicación se incluían pautas orientadas a la supervisión del cumplimiento de los acuerdos establecidos. Especialmente interesantes a este respecto son los casos de los planes de 1981-1985 y 1986-1990, donde se integraban sendos artículos en los que se detallaba:

> La coordinación y el control de la ejecución del presente Plan se realizará por el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Cuba y por el Ministerio del Exterior de la República Popular de Bulgaria. Para ello ambos Ministerios intercambiarán periódicamente representantes que se reunirán alternadamente en cada país, para intercambiar opiniones referentes al cumplimiento de las actividades previstas en el Plan, la necesidad de su completamiento o cambio en función de la mayor actividad de la colaboración científica, educativa y cultural (DOC 10 1980, 33).

Asimismo, se firman protocolos adicionales sobre las modificaciones y complementos realizados a los planes de aplicación, como ocurrió en 1965. Allí, por ejemplo, se incluyeron nuevas precisiones sobre músicos y conjuntos artísticos que participarían en los intercambios, o las exposiciones que recibiría cada parte (DOC 19 1965, 2).

Finalmente, otro tipo de documentos que debe ser considerado, aunque tan solo se ha podido acceder a uno de ellos, son los informes que los representantes cubanos preparaban para dar cuenta de las negociaciones que conducían a la firma de los planes. De esta manera, y en referencia al plan de 1974-1975, se ha localizado un informe donde los representantes cubanos, cuya delegación estaba encabezada por Raúl Ferrer, viceministro de Educación de Adultos, ofrecen detalles sobre su estancia en Sofía, las

autoridades con las que se relacionaron y, especialmente, sobre las negociaciones en torno al plan.

Se precisan a este tenor puntos de fricción como el surgido al proponer la parte búlgara la creación de un estudio de teatro en Cuba y el envío de especialistas de esta disciplina; o se manifiestan desajustes que, en la práctica, por más que en los planes se especificaran las condiciones económicas, pudieron darse a la hora de llevar a cabo los intercambios. Este fue el caso de un disenso surgido en torno a la calidad del alojamiento de determinados especialistas búlgaros que quedó resuelto en las negociaciones y ratificado posteriormente en el artículo 89 del propio plan, donde se redefinían las condiciones de alojamiento y de dietas de estos especialistas. Igualmente, se introducen innovaciones como la propuesta búlgara de aumentar el periodo de duración establecido para los planes, de modo que pasaran a ser quinquenales, con la intención de mejorar la eficacia de la colaboración (DOC 6 1974, 8). En cualquier caso, la delegación cubana acababa refrendando la buena salud de la que gozaba la cooperación al concluir: "La atención a la delegación puede catalogarse como muy buena, acorde a las relaciones bilaterales que existen actualmente" (DOC 6 1974, 9).

En cuanto al tercer nivel organizativo, los "planes de colaboración directa", muy pronto se establecen este tipo de acuerdos, a los que se aludirá en la redacción de los planes de aplicación. De este modo, ya los encontramos en el plan de 1962 y en el de 1963, donde se mencionan estos "convenios, acuerdos o protocolos […] concertados directamente entre Organismos e Instituciones afines" y se expresa la exigencia de que su firma sea comunicada previamente al "Comité de Amistad y Relaciones Culturales con el Extranjero de la República Popular de Bulgaria y a los Organismos e Instituciones correspondientes de la República de Cuba" para ser anexados a los planes de aplicación (DOC 13 1963, 5). Esta directriz operativa continuaba en funcionamiento en el plan de 1986-1990, donde se aludía a la capacidad de las distintas instituciones de establecer entre sí planes de colaboración directos (DOC 11 1986, 30).

En el siguiente epígrafe se focalizarán los aspectos de estos niveles de colaboración centrados preferentemente en las actividades literarias.

3. La literatura en los acuerdos cubano-búlgaros

Los intercambios literarios entre Cuba y Bulgaria merecieron capítulos particulares dentro de esta nueva gramática de las relaciones culturales en-

tre ambos Estados y, con el correr de los años, observamos cómo los frutos aparecen a través de distintas publicaciones.

Este es el caso del número especial dedicado a la literatura búlgara que la revista *Unión* lanzó en 1972. Este monográfico se insertaba dentro de una serie que esta publicación dedicó a las literaturas de otros países socialistas, donde sobresalieron los europeos, como recuerda Puñales-Alpízar (2015, 173): de 1966 data el centrado en la literatura húngara; de 1967, el de Vietnam; de 1968, el de Rumania; de 1970, el de Polonia; en 1973 aparecieron dos números sobre la literatura soviética y en 1975 otro sobre la literatura soviética infantil. En las palabras introductorias al monográfico sobre Bulgaria, se incidía en la doble función que la publicación cumplía:

> contribuir a estrechar los lazos de amistad entre la tierra de Botev y Dimitrov y la de Martí, más sólidos hoy que nunca; y hacer conocer con la mayor amplitud posible [...] el origen, desarrollo y conquistas de una literatura y una cultura que sobrevivió a cinco siglos de opresión otomana, resistió la dura fase del régimen monárquico-facista [sic], para alcanzar luego de la Liberación en 1944, un puesto relevante entre la de los países que se entregan hoy a la construcción de una sociedad justa, la sociedad socialista (*Unión* 1972, 5).[3]

El número fue promovido por Pedro de Oraá y José Martínez Matos, quienes, además, cumplieron un papel destacado en el vertido de los aportes al español. En esta tarea se contó con traducciones literales de prosa realizadas por traductores búlgaros, así como con la labor de poetas cubanos como Eliseo Diego, Francisco de Oraá, Fayad Jamís, David Chericián o Luis Marré. El destacado crítico y políglota Desiderio Navarro también cooperó en esta dirección. El volumen incorporó contribuciones provenientes de la agencia Sofia-Press y de la Unión de Escritores Búlgaros, y arrancaba con dos textos críticos iniciales: el primero, titulado "Los problemas de la vida", lo firmaba Gueorgui Dzhagarov, presidente de la mencionada unión; mientras que el segundo, "Introducción a la literatura búlgara", corrió a cargo del poeta Nikola Indyov, quien también ostentaba el cargo de primer secretario de la embajada de Bulgaria en La Habana.

3 Esta función de acercamiento también presidía la antología *Teatro búlgaro* que la editorial Arte y Literatura de La Habana publicó en 1978. Su prólogo concluía aseverando: "Esperemos entonces que, después de terminar la lectura de esta selección, los ávidos lectores de la Isla de la Libertad alcancen una imagen fiel de las búsquedas de los dramaturgos búlgaros" (Karákashev 1978, XIX). Agradecemos a Isabel Story haber llamado nuestra atención al respecto de esta antología.

Posteriormente, se recogieron más de 60 textos poéticos y narrativos de periodos diversos.

Asimismo, en 1977 en *Casa de las Américas* se imprimió el artículo "La literatura hispanoamericana en Bulgaria: un nuevo contacto cultural", firmado por Venko Kanev. Allí se indicaba el año de 1962 como el de la llegada del primer contingente de becarios búlgaros, que se encargaron de estimular las traducciones entre el español y el búlgaro, junto con otros como "los que se gradúan en la Cátedra de Filología Española fundada a raíz del triunfo de la Revolución cubana en la Universidad de Sofía, con la ayuda de profesores cubanos como Jesús Sabourín Fornaris" (Kanev 1977, 114). Entre los mecanismos para acercar las dos culturas se citan otros empeños como la revista literaria búlgara *Lik* y su labor de divulgación de escritores de América Latina, la versión española de la revista *Obzor* sobre arte y literatura búlgaros, las visitas de escritores y críticos, o las propias traducciones (Kanev 1977, 114-115).

A este tenor, resultan sintomáticos los datos que Ikoff (2012, 11; 85-86) proporciona sobre el lugar de las publicaciones cubanas en el conjunto de las traducciones de la literatura búlgara en América Latina durante el periodo 1944-1990: del total de 65 títulos, 47 corresponden a Cuba, incluyendo el especial de *Unión*.

Centrándonos, ahora, en la regularización de la actividad literaria y editorial que propusieron el convenio, los planes de aplicación y los planes de colaboración directa, señalaremos los contenidos y propósitos más destacados y los reajustes que Cuba y Bulgaria fueron introduciendo a lo largo de los sucesivos años de cooperación.

Más allá del intercambio de información bibliográfica y documental entre las diferentes instituciones que se anuncia constantemente en los diferentes planes, uno de los acápites centrales lo constituye el destinado a auspiciar la traducción y publicación de obras entre ambos países. Desde documentos iniciales como los planes de aplicación de 1962 y 1963 se le concede un lugar destacado a este tipo de cuestiones. De hecho, en 1962 se concierta cuantitativa y genéricamente (tres novelas) el grado del intercambio en torno a la traducción y publicación de libros cubanos en Bulgaria; mientras que, en el caso búlgaro, queda más abierta esta labor, puesto que se limita a aludir a la traducción y publicación de "tres libros". Igualmente, se indica que la selección de las obras para traducir y publicar

en el país meta corresponde al país de la lengua original de escritura.[4] En 1963, aunque se mantiene el número de tres libros, se hace hincapié en que entre ellos deberá incluirse textos de dos autores asociados a la construcción histórica de la nación: José Martí, por el lado cubano, y Jristo Botev, por el búlgaro. En cuanto a la especificación genérica que, en el caso del traslado del español al búlgaro, se había limitado a la producción novelística, esta desaparece y, más ampliamente, se acude al marbete de "obras amenas" para ambos ámbitos (DOC 13 1963, 2).

En el plan de 1970-1971 las expectativas se reducen a la publicación de un único libro por cada parte, pero también notamos cómo entran en juego a la hora de regular este tipo de intercambios los acuerdos entre instituciones culturales con fines más específicos como el Instituto del Libro Cubano y la Dirección Estatal "Libro Búlgaro". Para estas fechas se habla de "estudiar las posibilidades para el logro de un acuerdo y la firma de un Convenio directo de colaboración mutua" (DOC 14 1970, 4). Un empeño similar parece haber cuajado unos pocos años más adelante: "Ambas partes apoyan la firma y el cumplimiento del Convenio de Colaboración directa entre el Instituto Cubano del Libro y el Comité de Prensa adjunto al Consejo de Ministros de la República Popular de Bulgaria" (DOC 15 1973, 15). Ya en la década de 1980, el Ministerio de Cultura (MINCULT) defiende la colaboración editorial con el Comité de Prensa (1981-1985) y con la Unión Estatal Libro Búlgaro y Prensa (1986-1990) búlgaros, teniendo para ello en cuenta acuerdos más específicos como los logrados en el "Grupo de Trabajo Cubano-Búlgaro para la colaboración en el campo de la Edición de Libros, la Poligrafía y el comercio del Libro" (DOC 10 1980, 22). No se contempla simplemente la publicación de traducciones, sino asimismo intercambios de distinta naturaleza (experiencias o infor-

4 No obstante, estas dinámicas operativas ligadas a las traducciones pudieron variar. Así pues, Víctor Malagón, quien ha ejercido distintos cargos directivos en la editorial Arte y Literatura, nos refería en una entrevista concedida en La Habana en 2019 lo siguiente sobre la traducción de originales, en este caso, de autores del Bloque del Este: "La editorial soviética mandaba el ejemplar en ruso o nosotros lo solicitábamos porque teníamos aquí un jefe de redacción que sabía ruso, que había estudiado ruso y que conocía mucho de estos autores, incluso era un escritor policiaco, con nosotros también publicaba: Justo Vasco. Él mismo buscaba los libros, hacía las proposiciones. También ocurría que la editorial pudiera enviarnos a nosotros un libro para ver si era de nuestro interés, pero la mayor parte de las veces salían de aquí las propias proposiciones que les hacíamos a ellos y ellos nos las aceptaban, no había inconveniente en eso. O sea, era como una especie de acuerdo: nosotros publicábamos aquí y ellos publicaban cosas de autores cubanos allá" (Gallardo-Saborido 2019).

mación, por ejemplo), entre los que se incluyen aquellos de los que nos ocuparemos a continuación: los humanos.

De este modo, otro instrumento de cooperación en el ámbito literario lo constituyeron los intercambios de escritores y de distintos tipos de profesionales ligados al mundo del libro (traductores, bibliotecarios, técnicos editoriales). Así, en el plan de aplicación de 1962 los intercambios se refieren a dos niveles: el primero implica la realización de estancias en el país amigo de tres escritores y periodistas durante veinte días; el segundo, menciona la estancia de un bibliotecario de una y otra nacionalidad en el país cooperante durante un mes (DOC 12 1963, 4398-4399). En el de 1963, con respecto al plan precedente, se modifican tanto los ámbitos de intercambio como las características de los mismos. De esta manera, en el acuerdo desaparece la referencia a la figura del bibliotecario, mientras que el intercambio de periodistas y escritores se limita a la estancia de un "periodista-escritor" cubano en Bulgaria durante dos meses con la especificación de que, como resultado de ese periodo, se realicen publicaciones de un libro de viaje y otro tipo de materiales. Igualmente, como novedad, se acuerda intercambiar un traductor durante seis meses con el objetivo de "especializarse en traducciones de obras literarias" (DOC 13 1963, 2).

En el plan bianual para 1970-1971, se insiste en el intercambio de capital humano mediante una mayor diversificación que suma nuevos trasvases a las actividades programadas anteriormente: la invitación recíproca a dos literatos de cada país a través de las respectivas uniones de escritores y artistas para avanzar en un posible convenio directo entre estas organizaciones, la cooperación entre los institutos del libro a través del envío mutuo de uno o dos representantes al otro país con el fin de potenciar un acuerdo directo destinado a editar obras literarias de la nación amiga, la recepción por Cuba de dos invitados búlgaros (uno por evento) para observar y participar en el Concurso Literario de la Casa de las Américas y observar el Festival de Teatro Latinoamericano en La Habana, y, finalmente, un director de escena de cada país –más un guionista, en el caso cubano– para representar una obra de teatro búlgara en Cuba y una obra infantil de títeres en Bulgaria para lo cual se establece la estancia del Teatro Nacional de Títeres (compuesto por veinte personas) durante cinco días (DOC 14 1970, *passim*).

En el plan de aplicación de 1974-1975, el trasvase humano incluye la participación de uno o dos autores búlgaros en los talleres literarios de mayor prestigio en Cuba y el envío de un técnico búlgaro de procesamien-

to de datos culturales al Centro de Documentación del Consejo Nacional de Cultura cubano, en ambos casos, por un tiempo máximo de treinta días; igualmente, se mantienen los intercambios con fines creadores entre las uniones de escritores. Además, en este plan bianual, en torno al teatro, se potencia el flujo recíproco de información y obras dramáticas entre los dos Gobiernos, incrementando aún más el trasiego de profesionales de esta disciplina con intención eminentemente formativa; así, se acuerda que, tanto en 1974 como en 1975, cuatro expertos búlgaros impartan seminarios de teatro dramático y de títeres en Cuba y que dos profesionales del teatro cubano realicen una estancia en Bulgaria para profundizar en el conocimiento del desarrollo teatral del país amigo. A nivel divulgativo, para 1974 y durante un periodo máximo de tres semanas, se programa la representación en la isla cubana de obras infantiles de títeres a cargo de una compañía búlgara de quince personas. Finalmente, también es de reseñar la invitación anual de "hasta tres traductores cubanos de la literatura búlgara, escritores o profesores universitarios para participar en el seminario de verano para bulgaristas y eslavistas extranjeros" (DOC 15 1973, *passim*).

En el plan de 1981-1985, volvemos a encontrar la invitación que la Casa de las Américas cursa al Comité de Cultura de Bulgaria para que envíe un observador anualmente[5] a sus actividades de distinta naturaleza artística, al tiempo que se añade la implicación búlgara en las actividades organizadas por el Centro Cultural Juan Marinello. Además, se insiste en el intercambio de personal bibliotecario, y se mantienen las invitaciones recíprocas de especialistas y grupos teatrales –tanto anualmente como parte de las actividades programadas para la celebración de efemérides nacionales o como participantes, observadores y miembros del jurado en festivales de carácter internacional (por ejemplo, de modo similar al plan anterior, se dispone que Cuba invitará a un representante al Festival de Teatro de La Habana en 1982 y en 1984)–. En lo tocante a las uniones creadoras, se

5 A pesar de la recurrencia de la insistencia de la parte búlgara en enviar observadores a la Casa de las Américas, resulta llamativo que en el periodo 1960-2020 únicamente encontremos un miembro búlgaro en la nómina de los jurados de los premios de esta entidad. Es el caso de Vasil Popov, quien fungió como miembro del comité que otorgó en 1975 el galardón de cuento a *Las raíces de la ira*, del colombiano Carlos Bastidas Padilla, y a *Definición del olvido*, del chileno Leonardo Carvajal Barrios (Casañas y Fornet 2021, 100). Sobre este particular de los observadores, en el informe sobre la negociación del plan 1974-1975 leemos lo siguiente: "La parte búlgara planteó y se aceptó un artículo [...] sobre el deseo de ellos de participar con un observador en el Concurso Literario Casa de las Américas, este punto ha sido recogido en Planes anteriores" (DOC 6 1974, 7).

sigue apostando por firmar acuerdos directos entre la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)[6] y la Unión de Escritores y la Unión de Artistas Dramáticos de la República Popular de Bulgaria que conduzcan al canje de dos escritores y dos actores, directores de teatro o dramaturgos por veintiún días para participar en encuentros y seminarios que supongan el trasvase de experiencias e información. Singularmente, en este plan, se aprecia la invitación de representantes cubanos a Bulgaria para conocer y participar en el "Programa a Largo Plazo de Educación Estética del Pueblo y la Juventud" y en el encuentro de la asamblea "Bandera de la Paz"; para este último, los enviados serán "grupos de niños destacados en actividades artísticas", entre ellas, la literatura (DOC 10 1980, *passim*).

En el plan de 1986 y 1990, se expresan idénticos contenidos y actividades de intercambio de escritores, artistas dramáticos y técnicos del ámbito bibliográfico y editorial, con ocasionales y leves diferencias (como la duración de las estancias) respecto a los rubricados en el quinquenio anterior. Novedosamente, las relaciones entre las uniones de escritores y artistas de ambos países introducen la invitación a Bulgaria de "escritores cubanos para participar en los encuentros internacionales de escritores 'La Paz: Esperanza del Planeta'" (DOC 11 1986, *passim*).

En lo relativo a los planes de colaboración directa, se describen como herramientas necesarias y muy oportunas para concretar las oportunidades de cooperación y para fortalecer los lazos entre instituciones concretas. En cuanto al mundo del libro, se estimulan acuerdos entre instituciones que abarcan distintas facetas que le son propias: uniones de escritores, editoriales, industrias poligráficas y distribuidoras de libros. En el plan para 1974-1975, se evidencia la existencia de un acuerdo directo que vincula a la UNEAC con la Unión de Escritores Búlgara y la disposición mutua de respetarlo era ya una realidad. Para el plan 1981-1985, se subraya que "la forma principal de colaboración" entre el MINCULT y el Comité de Cultura búlgaro se llevará a cabo gracias a la colaboración directa entre una serie de instituciones culturales como la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana y la Biblioteca Nacional Cirilo y Metodio de Sofía, la revista *Revolución y Cultura* y su par búlgaro *Narodna Cultura*, o el Teatro Musical

6 Téngase en cuenta que, mientras que la UNEAC agrupa a creadores de distintos ámbitos (escritores, artistas plásticos, músicos, etc.), en el caso búlgaro se establecieron uniones creadoras más delimitadas: escritores, pintores, compositores, cineastas, etc. (Popov 1972, 45-46).

de La Habana y el Teatro Estatal Musical "Stefan Makedonski" (DOC 10 1980, 14-15).

Durante mediados de la década de 1970 apreciamos otras formas de estrechar los lazos culturales entre ambos países: la concesión de premios a determinadas figuras de la cultura. Específicamente, en el caso de los escritores, sobresale el otorgamiento del Premio Internacional Botev a Nicolás Guillén en el año 1976 (DOC 4 1976, 1). Asimismo, para reconocer el "aporte valioso en el estrechamiento de las relaciones fraternales entre nuestros partidos comunistas, entre nuestros pueblos, la orden 'Cirilo y Metodio'-I y II grado" es concedida, junto con otras personalidades de la cultura, a Guillén (primer grado) y a Félix Sautié (segundo grado) (DOC 18 1976, 1-3).

Recurrentemente, se percibe el uso de las efemérides como dispositivos ideológico-culturales a través de los que estructurar y espolear la diplomacia cultural. Este tipo de prácticas conmemorativas se retrotraen en la cronología particular de los intercambios culturales de ambos países, de modo que en una fecha temprana, como es 1962, ya se dedica un epígrafe del "Plan para la aplicación del Convenio Cultural" a la celebración de aniversarios, en el que se apunta la necesidad de organizar actos, como la proyección de filmes, para honrar el primero de enero, en lo tocante a Cuba, y el nueve de septiembre, por la Fiesta Nacional de la Revolución Socialista de Bulgaria, efemérides que, además, debían ser convenientemente difundidas en los medios de comunicación (DOC 12 1963, 4399). Décadas después, en el plan de 1981-1985 se afirma desde sus preámbulos la "atención particular a la preparación y realización de las actividades en ocasión de las fiestas nacionales y otras fechas conmemorativas y eventos de la vida de los pueblos cubano y búlgaro", especificando que en 1981 se celebrarán "los Días de la Cultura búlgara en la República de Cuba, dedicados al 1300 Aniversario de la Fundación del Estado Búlgaro y en 1983, los Días de la Cultura Cubana en la República Popular de Bulgaria, en ocasión del XXX Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada" (DOC 10 1980, 1-2). Estas celebraciones se apoyan en la firma de protocolos directos (DOC 10 1980, 16). En el siguiente plan (1986-1990), se insiste, aumentando el número de efemérides. Por la parte cubana, al asalto al cuartel Moncada, se suman el natalicio de José Martí, el triunfo de la Revolución o la victoria de Playa Girón; por la parte búlgara, al aniversario de la Proclamación de la República Popular de Bulgaria, se añaden, entre otros, el natalicio de Dimitrov, el "aniversario de la liberación de Bulgaria

del yugo Osmalí", o el aniversario de la victoria de la revolución socialista en Bulgaria. Como en el plan de 1981-1985 se acuerda la redacción y la firma de "protocolos especiales" orientados a celebrar sendas Jornadas de la Cultura: la "Jornada de la Cultura Búlgara" se programa en Cuba para 1988 con motivo del CV Aniversario del Natalicio de Jorge Dimitrov y la "Jornada de la Cultura Cubana" se organiza en Bulgaria para 1988 como recuerdo del XXX Aniversario del Triunfo de la Revolución cubana (DOC 11 1986, 13-14).

En resumen, los planes de cooperación cultural entre Cuba y Bulgaria prestan una atención particular a lo literario a lo largo de las tres décadas que transcurren entre la firma del convenio marco de 1960 y el plan quinquenal de colaboración para 1986-1990. Especialmente, estos acuerdos hacen hincapié en la traducción y publicación recíproca de obras literarias, y en el establecimiento de acuerdos directos entre distintas instituciones culturales, como las uniones de escritores y artistas de los países firmantes. Sumado al canje de información sobre el ámbito de la literatura y el libro en general, es nuclear, también, el intercambio de escritores, traductores, dramaturgos, actores y técnicos de la edición, la bibliotecología y la biblioteconomía. Este flujo humano, organizado a través de trasvases anuales, se ve potenciado, además, por el establecimiento de vínculos adicionales basados en la celebración de efemérides nacionales o certámenes literarios y teatrales en ambos países.

4. Conclusiones

El concepto de "Guerra Fría cultural" tiene aún largo recorrido desde los enfoques y los campos de aplicación que hemos revisado. Tanto más si tenemos en cuenta la perspectiva que podemos denominar "positiva", en el sentido de atender a las vinculaciones entre países socios frente a los enfrentamientos entre enemigos –que, obviamente, siempre representarán un horizonte acuciante–.

Así pues, ante la irrupción de un nuevo marco de referencia geopolítico global, la cultura se unió al resto de interrelaciones que en otros ámbitos se fueron desarrollando entre Cuba y sus recién adquiridos aliados europeos. De este modo, colaboró en la consolidación de un internacionalismo socialista cultural o en la creación de un nuevo frente transatlántico de la Guerra Fría cultural, con un bastión capital en la mayor de las Antillas.

En concreto, la documentación de archivo analizada nos permite delimitar y profundizar en la armazón normativa que sostuvo ese empeño (y necesidad) de colaboración. Igualmente, al llevar a cabo una selección temática más precisa sobre determinados aspectos, como aquí hemos hecho con los editoriales y literarios, podemos realizar una especie de corte al microscopio con el fin de observar las prácticas concretas en las que se sustentó ese intercambio global y, específicamente, conocer el rol que los escritores jugaron como agentes ideológico-culturales.

Queda, no obstante, por delante un empeño amplio que ha de conducirnos, en primer lugar, a una necesaria labor de contraste con otros casos de estudio análogos; en segundo lugar, al análisis de otras disposiciones de rango menor como los planes de colaboración directa; y, por último, al seguimiento de los cumplimientos concretos de estas disposiciones reguladoras del flujo cultural internacional: ¿quiénes fueron los escritores que efectivamente viajaron?, ¿en qué resultados editoriales se tradujeron esas estancias?, ¿cómo se festejaron finalmente las efemérides mencionadas? De este modo, estaremos en una mejor posición para comprender a cabalidad y en su globalidad el fenómeno de ese internacionalismo socialista cultural o la forja y desarrollo de un campo cultural socialista transatlántico.

Referencias bibliográficas

Baev, Jordan A. 2014. "Bulgaria and Latin America in the Cold War Years: A Case Study for Soviet Bloc Political Relations with Latin American Countries". *OPSIS* 14: 305-338.

Casañas, Inés y Jorge Fornet. 2021. *Premio Casa de las Américas. Memoria 1960-2020*. La Habana: Casa de las Américas.

Cuba-URSS: crónica. 1990. La Habana: José Martí/Progreso.

Duarte Huarte, Martín *et al*. 1982. *Documentos y materiales. La colaboración entre el Partido Comunista de Cuba y el Partido Comunista Búlgaro. 1960-1981* [selección de documentos y preparación de anexo]. La Habana: Política.

Gallardo-Saborido, Emilio J. 2019. "Entrevista a Víctor Malagón". [Entrevista inédita]. La Habana, 22 de julio de 2019.

Ikoff, Ventsislav. 2012. *La traducción de literatura búlgara al español: panorama y estudio de caso*. Trabajo fin de máster, Universitat Pompeu Fabra.

Kanev, Venko. 1977. "La literatura hispanoamericana en Bulgaria: un nuevo contacto cultural". *Casa de las Américas* 102: 113-115.

Karákashev, Vladimir. 1978. "Prólogo". En *Teatro búlgaro, R. Stoyánov, I. Radóev, D. Dímov, G. Dzhágarov*, selección y prólogo por Vladimir Karákashev, VII-XIX. La Habana: Arte y Literatura.

Popov, Kostadin. 1972. *El desarrollo cultural de la Bulgaria de hoy*. Sofia: Sofía-Press.

Punto Final. 1968. Suplemento a la edición no. 48, 13 de febrero de 1968. https://punto-final.org/PDFs/1968/PF_048_doc2.pdf (13 de abril de 2023).

Puñales-Alpízar, Damaris. 2015. "Cuba socialista. De la traducción y sus secuelas". *Kamchatka* 15, no. 1: 166-186. https://doi.org/10.7203/KAM.5.4608.

Unión. 1972. Número especial dedicado a la literatura búlgara. La Habana: Año XI.

Documentos citados

DOC 1. 1961. "Convenio de Colaboración e Intercambio de Programas de Televisión entre la Televisión Revolución de la República de Cuba y la Televisión búlgara". Sofia, 14 de enero de 1961 [copia sin firmar por los representantes cubano y búlgaro, a saber: Ithiel León Pérez, director de la Televisión Revolución de la República de Cuba, y W. Baev, en nombre de la Radioinformación y Televisión Búlgara]. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1961. Archivo MINREX.

DOC 2. 1961. "Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno Revolucionario de la República de Cuba y el Gobierno de la República Popular de Polonia". La Habana, 6 de marzo de 1961 [copia sin firmar por los representantes cubano y polaco, a saber: Armando Hart Dávalos, ministro de Educación, y Boleslaw Jelén, embajador extraordinario y plenipotenciario]. POLONIA 1962-1989. ORDINARIO. Cultura. Separador 1962. Archivo MINREX.

DOC 3. 1960. "Convenios suscritos entre Cuba y la RDA (desde el 17/2/60 hasta el 20/12/89)". RDA 1960-1989. ORDINARIO. Cultura. Separador 1960. Febrero. Ordinario. Archivo MINREX.

DOC 4. Djarov, G. 1976. "Para el Cro. Nicolás Guillén (con motivo de haberle conferido el Premio Internacional de Botev". La Habana, 2 de junio de 1976. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1976. Archivo MINREX.

DOC 5. 1960. "Informe sobre el Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República de Cuba y el Gobierno de la República Popular de Bulgaria, firmado en La Habana, el 8 de octubre de 1960 (Departamento de Asuntos Económicos Internacionales. División de Convenios y Tratados)". La Habana, 22 de octubre de 1960, pp. 1-3. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1960. Archivo MINREX.

DOC 6. 1974. "Informe sobre la negociación y firma del Plan para el intercambio en el dominio de la ciencia, enseñanza superior, educación arte [sic] y cultura entre Cuba y Bulgaria para 1974-1975". La Habana, 5 de febrero de 1974. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1974-1975. Archivo MINREX.

DOC 7. 1960. "Memorándum al Departamento de Cancillería del Departamento de Asuntos Culturales. Asunto: Convenio Cultural con Bulgaria. (MINREX. Departamento de Asuntos Culturales)". Firmado en La Habana, el 4 de noviembre de 1960. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1960. Archivo MINREX.

DOC 8. 1963. "Memorándum a la Dirección Política Regional III de la Dirección de Asuntos Legales (Dpto. de Tratados) [copia]". La Habana, 16 de abril de 1963. URSS 1960-1989. ORDINARIO. Temas: culturales. Separador 1963. Archivo MINREX.

DOC 9. Petrov, Stefan. 1968. "Carta a Eduardo Muzio". La Habana, enero de 1968. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1968. Archivo MINREX.

DOC 10. 1980. "Plan de Colaboración en la esfera de la Ciencia, la Educación y la Cultura entre el Gobierno de la República de Cuba y el Gobierno de la República Popular de Bulgaria para los años 1981-1985" [copia sin firmar y sin fechar]. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1980. Archivo MINREX.

DOC 11. 1986. "Plan de Colaboración en la esfera de la Ciencia, la Educación y la Cultura entre el Gobierno de la República de Cuba y el Gobierno de la República Popular de Bulgaria para los años 1986-1990" [copia sin firmar]. La Habana, 28 de febrero de 1986. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1986. Archivo MINREX.

DOC 12. 1963. "Plan para la aplicación del Convenio Cultural entre la República de Cuba y la República Popular de Bulgaria, para 1962". *Gaceta Oficial de Cuba*, no. del 6 de mayo de 1963: 4398-4400.

DOC 13. 1963. "Plan para la aplicación del Convenio Cultural entre la República de Cuba y la República Popular de Bulgaria, para 1963 [Sofia, 14 de junio de 1963]". [Transcripción fiel y exacta del original certificada por Miguel A. D'Steffano Pisani, director de Asuntos Legales del MINREX; con visto bueno de Raúl Roa, ministro de Relaciones Exteriores. La Habana, 21 de noviembre de 1963]. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1963. Archivo MINREX.

DOC 14. 1970. "Plan para el intercambio en el campo de la Ciencia, la Educación, el Arte y la Cultura entre la República de Cuba y la República Popular de Bulgaria para los años 1970-1971". Sofia, abril de 1970 [sin especificar día]. Firmado, sin rubricar, por Felipe Torres Trujillo, embajador extraordinario y plenipotenciario de la República de Cuba en la República Popular de Bulgaria, y por Gueorgui Dimitrov-Goshkin, presidente del Comité de Amistad y Relaciones Culturales con el Extranjero del Gobierno de la República de Bulgaria. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1970. Archivo MINREX.

DOC 15. 1973. "Plan para el intercambio en el dominio de la Ciencia, la Enseñanza Superior, la Educación, el Arte y la Cultura entre la República de Cuba y la República Popular de Bulgaria para los años 1974-1975". Sofia, 28 de diciembre de 1973. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1974-1975. Archivo MINREX.

DOC 16. 1971. "Programa de colaboración en el campo de la ciencia, enseñanza y cultura entre la República de Cuba y la República Socialista de Rumania para los años 1971 y 1972". La Habana, 22 de febrero de 1971 [copia sin firmar por los representantes cubano y rumano, a saber: Olga Miranda Bravo, embajadora, directora jurídica del Ministerio de Relaciones Exteriores, y Vasile Musat, embajador extraordinario y plenipotenciario en la República de Cuba]. RUMANIA. Caja 1960-1989. Archivo MINREX.

DOC 17. 1989. "Programa de cooperación en las esferas de la Educación, Ciencia y Cultura entre el Gobierno de la República de Cuba y el Consejo Ejecutivo Federal de la Asamblea de la República Socialista Federativa de Yugoslavia para 1989, 1990 y 1991". s.f. YUGOSLAVIA 1960-1989. Separador 1989. Archivo MINREX.

DOC 18. 1976. "Propuesta de concesión de la orden 'Cirilo y Metodio' I y II Grado". La Habana, 18 de mayo de 1976 [De la Embajada de la República Popular de Bulgaria al honorable Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Cuba]. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1970. Archivo MINREX.

DOC 19. 1965. "Protocolo adicional [al Plan para la aplicación del Convenio Cultural entre la República de Cuba y la República Popular de Bulgaria durante 1964 y 1965]". Copia sin firmar por los representantes cubano y rumano, a saber: Carlos Lechuga Hevia, y Atanás Kalbov. La copia la adjunta Olga Miranda en una comunicación con Marina Fernández del 1 de junio de 1965. El protocolo adicional se firmó el 27 de mayo. BULGARIA 1960-1989. ORDINARIO. Temas: Relaciones culturales. Separador 1965. Archivo MINREX.

DOC 20. 1980. "(Proyecto) Protocolo entre el Gobierno de la República de Cuba y el Gobierno de la República Socialista de Checoslovaquia sobre la actividad de las Casa de la Cultura en la Ciudad de La Habana y en Praga". 1980 [datos del día y del mes en blanco]. CHECOSLOVAQUIA 1963-1985. ORDINARIO. Temas: culturales. Separador 1980-1982. Archivo MINREX.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_005

Una ciudad inventada: los exiliados homosexuales argentinos en la España de la transición democrática (1973-1983)

Javier Fernández-Galeano

> El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquél que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.
>
> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles.*

En los ochenta, el exiliado argentino Héctor Anabitarte Rivas se dedicaba a recorrer los bares gais de Madrid, poniendo pegatinas con un número de teléfono de información sobre el VIH. Recuerda que, por aquel entonces, tanto los dueños de los bares como un número significativo de activistas eran reacios a reconocer que la propagación de la enfermedad requería de una respuesta organizada por parte del movimiento gay.[1] En esos años, Héctor y su compañero Ricardo Lorenzo también escribían novelas eróticas para poder mantenerse, usando el seudónimo de Gian Kisser. En 1967, cuando todavía vivía en Buenos Aires, Anabitarte Rivas había fundado Nuestro Mundo junto con otros compañeros del sindicato de correos. Surgió así el primer grupo político homosexual de América Latina. Dada su trayectoria sindical y su vinculación con el Partido Comunista, Anabitarte sintió que su seguridad personal estaba en peligro bajo el régimen de Videla, instaurado en 1976 en Argentina, y decidió marcharse del país tras el golpe de estado (Anabitarte Rivas 2005, 33-44). En España, por el contrario, la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 había desenca-

1 Entrevista con Héctor Anabitarte Rivas, 25 de junio de 2012.

denado un proceso de democratización durante el cual las personas LGBT tomaron las calles para exigir sus derechos.

Este capítulo rastrea las historias de vida de varios homosexuales argentinos que llegaron a España desde 1973 a 1983 (exploradas en el segundo apartado), prestando especial atención a la trayectoria vital, activista e intelectual de Héctor Anabitarte Rivas y de Ricardo Lorenzo Sanz (en la que se enfoca el tercer apartado). De esta forma, se proponen una serie de hipótesis sobre las particularidades de la relación entre los exiliados homosexuales argentinos y la España de la transición, que a vez contribuyen a complejizar nuestra visión del exilio latinoamericano en Europa. La primera hipótesis es que la fascinación por la imagen que proyectaba la alta cultura europea no fue un factor significativo a la hora de guiar las trayectorias del exilio hacia España. Si bien la europeidad fue central para la sociabilidad de los "entendidos" porteños, España no lo fue tanto. De hecho, muchos de los exiliados, especialmente los que llegaron a España antes de la muerte de Franco, narran este tránsito poniendo el énfasis en la contingencia, la falta de poder de decisión y la centralidad de factores exógenos, tales como las redes de parentesco, el castellano como lengua común y las oportunidades laborales a través de redes de exiliados ya establecidas. Al mismo tiempo, a partir de los años 1976 y 1977, esas historias de vida dan un giro fundamental en la representación de la España transicional, que pasa de ser un escenario gris, desangelado y carente de atractivo, a destacarse por el ambiente de fiesta anarquista que se vive en las calles y parques de Barcelona.

La segunda hipótesis es que el exilio conllevó una implicación plena de los exiliados en las políticas sexuales de la transición democrática española, en vez de constituirse como un periodo de espera que suspende el discurrir normal de la vida (Green 2018, 161). Los exiliados expresan un sentido de autoría con respecto a los acontecimientos y cambios de la transición española. Como afirma Rubén Mettini, "lo fuimos formando el país [España]".[2] En vez de experimentar el destape y otros fenómenos de la transición con extrañamiento, los exiliados argentinos, aprendiendo las lecciones del exilio republicano español de cuatro décadas antes, vislumbraron un marco de oportunidades para efectuar cambios concretos a través de las herramientas a su disposición, incluyendo el psicoanálisis, las experiencias activistas, las lecturas adquiridas durante años, la enseñanza,

2 Entrevista con Rubén Mettini Vilas, 16 de abril de 2021.

los medios de prensa y publicaciones especializadas, el porno suave y un largo etcétera. Entre otras cosas, durante su etapa en el exilio, activistas como Anabitarte Rivas contribuyeron a estrechar los lazos de los grupos españoles con redes transnacionales que habían creado al otro lado del Atlántico a principios de los setenta. Las historias orales apuntan que este marco de oportunidades era resultado de un desfase cultural entre España y los países de su entorno y entre las aspiraciones de modernización y europeización de los ciudadanos españoles y el legado que cuatro décadas de dictadura franquista habían dejado en las mentalidades, las costumbres cotidianas y la producción cultural.[3]

La tercera hipótesis es que el exilio es a menudo un camino de no retorno. Salvo Sergio Pérez, la mayoría de los argentinos exiliados en España que entrevisté para esta investigación desarrollaron a lo largo de los setenta y ochenta vínculos afectivos, carreras profesionales y redes activistas que de alguna forma los llevaron a permanecer en España hasta la actualidad. Este enraizamiento es compatible con el apego hacia Argentina –a donde siguieron y siguen retornando por temporadas–.

Este capítulo parte del enfoque metodológico de la historia oral, con una especial atención a la textura de los relatos subjetivos y las reinterpretaciones de hechos y significados que, en las entrevistas con los actores históricos, desplazan el interés exclusivo en la base factual de los testimonios (Portelli 1981; Murphy, Pierce y Ruiz 2016; Boyd y Ramírez 2012). Los exiliados que compartieron conmigo sus recuerdos para llevar a cabo esta investigación fueron Héctor Anabitarte Rivas, Dante Bertini, Ricardo Lorenzo Sanz, Blas Matamoro, Rubén Mettini, Sergio Pérez Álvarez, Pablo Stajnsznajder, Rubén Tosoni y un informante que prefirió preservar su anonimato (me referiré a él como Tomás). El enfoque en activistas homosexuales varones deriva de la propia composición del Frente de Liberación Homosexual (FLH), un grupo mayoritariamente masculino, aunque con fuertes lazos de colaboración con feministas como Sara Torres y Beba Eguía. Para complementar y entretejer estas historias, he recurrido asimismo a la correspondencia contemporánea, fundamentalmente a la que Héctor Anabitarte Rivas y Ricardo Lorenzo Sanz mantuvieron con el estadounidense Robert Roth y el catalán Armand de Fluvià (conservada, respectivamente,

3 Es este contexto de desfase entre aspiraciones modernizadoras y legados autoritarios el que explica, por ejemplo, el éxito que Oscar Masotta tuvo en la difusión del enfoque lacaniano durante su exilio en Barcelona (Friera 2004).

en el archivo de la Cornell University y en el Arxiu Nacional de Catalunya). Finalmente, he incorporado una miscelánea de textos (un expediente de censura, un panfleto del movimiento homosexual vasco, un artículo en la revista estadounidense *Gaysweek*, etc.) que muestran la densidad de las practicas inter-referenciales del periodo. Esta diversidad de fuentes se ajusta al objetivo final de este capítulo: poner de relieve el potencial creativo y la mentalidad a la vez pragmática y utópica, internacionalista y atenta a lo local, de los exiliados argentinos.

Estado de la cuestión y contexto histórico

Al estudiar la imbricación entre el activismo local, la producción intelectual durante el exilio y el internacionalismo de los movimientos de liberación, este capítulo se nutre de los estudios sobre política radical queer de los setenta. Esto incluye desde los trabajos pioneros sobre las vidas y exilios de los gais argentinos durante la última dictadura hasta el amplio corpus que existe en la actualidad sobre la experiencia del FLH, organización a la que Nuestro Mundo se unió en 1971 (Ben e Insausti 2017; Modarelli y Rapisardi 2001; Simonetto 2017; Theumer 2017; Vespucci 2011). La relación entre exilio y disidencia sexual es un campo de estudio emergente, que incluye trabajos sobre las iniciativas políticas de homosexuales que vivieron en un exilio interno, la relación entre exilio y activismo trans, el análisis de las posibilidades para la militancia sexual que se abrieron para los antiguos guerrilleros exiliados en Europa y la lectura y mapeo de las redes activistas construidas a través de la correspondencia personal (Queiroz 2021; Rizki 2020; Green 2018; Fernández-Galeano y Pérez Sánchez 2020; Fernández-Galeano e Insausti 2020). Por último, este artículo dialoga con los trabajos que han demostrado que la irrupción de los movimientos de liberación sexual en el panorama de la transición democrática española convulsionó la relación de los homosexuales con instancias de control tradicional como el aparato estatal y la Iglesia católica (Arnalte 2003; Chamouleau 2017; Huard 2021; Martínez 2018; Monferrer Tomás 2003; Olmeda 2004; Trujillo y Berzosa 2019).

Es fundamental destacar la cronología paralelamente inversa de los acontecimientos que afectaron la historia del movimiento homosexual en Argentina y España. El Frente de Liberación Homosexual tiene una trayectoria de visibilidad y activismo organizado anterior a la de los grupos homólogos en España. En 1971 Nuestro Mundo se unió al grupo Profe-

sionales, formado por intelectuales de clase media como Juan José Sebreli y Blas Matamoro, que eran partidarios de una agenda moderada y de distanciarse de conductas estigmatizadas como el afeminamiento. Poco después, se unió también al FLH el grupo Eros, encabezado por Néstor Perlongher y formado por jóvenes estudiantes partidarios de las acciones callejeras, de la feminidad provocadora de la "marica" y de las alianzas con otros movimientos revolucionarios (Fernández-Galeano 2019). Entre 1969 y 1973, estos activistas argentinos operaban en un contexto más favorable que sus homólogos españoles. El historiador Alberto Romero describe estos años como la "primavera del pueblo", en referencia a la expansión de los movimientos populares y revolucionarios entre el levantamiento de 1969 (el "Cordobazo") y el regreso a la Argentina de Juan Domingo Perón. Sin embargo, a partir de 1973 se produce una escalada de la violencia política. Desde febrero de 1974 hubo enfrentamientos en Tucumán, una provincia del norte argentino, entre el ejército y las guerrillas trotskistas del E.R.P. (Ejército Revolucionario del Pueblo). Paralelamente, la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A, un grupo paramilitar integrado por fascistas y peronistas de derechas, inició una campaña de terror contra las guerrillas de izquierdas y los sectores politizados de la sociedad civil, incluyendo a estudiantes, intelectuales y trabajadores. Finalmente, el golpe del 24 de marzo de 1976 instauró una dictadura militar. Durante los siguientes siete años, el Estado argentino subordinó todos sus objetivos, incluido los de crecimiento económico, al disciplinamiento de la sociedad. El terrorismo de estado funcionó por dos vías; por un lado, la lucha oficial contra las guerrillas y, por el otro, la desaparición clandestina de miles de personas. Los paramilitares se integraron al aparato estatal, con militares, policías y civiles formando los grupos de operaciones a cargo de las desapariciones. La práctica más habitual era el secuestro de las víctimas en sus casas durante la noche, para llevarlas a un centro clandestino de detención donde eran sometidas a torturas físicas y psicológicas (incluyendo electroshocks y abusos sexuales) hasta que eran ejecutadas, tras lo cual los cadáveres desaparecían sin dejar rastro, arrojados al océano o en fosas colectivas. De esta forma, el Estado conseguía extender la "cultura del miedo" negando a la vez su papel activo en estos actos de violencia y silenciando a los sectores críticos de la sociedad civil (Romero 2013, 173-220).

De forma paralela, el régimen franquista llegaba a su fin en España. El general Franco llegó al poder en 1939, apoyado por las potencias fascistas de Italia y Alemania. A través de una serie de reformas legales, el régimen

reconfiguró su aparato institucional en los cincuenta, permitiendo la consolidación en los sesenta de un modelo de desarrollo económico basado en el turismo de masas, la mano de obra barata como sustento de la industrialización y el férreo control estatal de las relaciones laborales. La normalización internacional del régimen –a través de sendos tratados con Estados Unidos y el Vaticano– se vio facilitada por la adopción de la ideología del Nacionalcatolicismo, de forma que el clero católico mantuvo su monopolio sobre la educación, la censura y la moral pública (Casanova y Gil Andrés 2014, 239-262). En este contexto, las autoridades modificaron la Ley de Vagos y Maleantes en 1954 para clasificar la homosexualidad como un peligro para la sociedad, intentando reconciliar así la agenda de modernización socioeconómica con la imposición del catolicismo como ideología nacional. Los individuos clasificados como peligrosos eran enviados a prisión, exiliados de sus provincias y sujetos a vigilancia, de forma que las tres medidas juntas podían sumar condenas de hasta nueve años (Gobierno de España 1954). El mismo hecho de que la ley sobre vagos englobase la homosexualidad como una tipología apunta que la preocupación del régimen era la sexualidad de los sectores sociales "improductivos", en referencia a los migrantes internos (de regiones pobres a centros industriales) y a los trabajadores excluidos de la expansión de la economía formal (vendedores ambulantes, trabajadores sexuales, camareros, artistas sin contrato laboral fijo, etc.) (Chamouleau 2017, 164-178). La promulgación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1970 marca una doble intención por parte del régimen: de rechazo y alejamiento con respecto al contexto europeo de liberalización sexual y de incorporación de teorías médicas para el tratamiento y "curación" de la homosexualidad. Este discurso cristalizó más como teoría que como práctica, pues las medidas punitivas siguieron siendo parecidas a las de la Ley de Vagos y Maleantes (Huard 2021, 75-77). Como ha apuntado Jordi M. Monferrer Tomás, los debates sobre esta nueva ley catalizaron la formación del primer grupo clandestino de activismo homosexual en Barcelona, el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), liderado por Armand de Fluvià (Monferrer Tomás 2003). El MELH fue uno de los primeros interlocutores internacionales del FLH, a raíz de la campaña internacional de protesta contra la aprobación de la Ley de Peligrosidad franquista (Anabitarte Rivas 2012). Tras la muerte de Franco en 1975, irrumpieron en las calles las fuerzas de oposición a la dictadura que habían ido cobrando forma durante años, incluyendo el movimiento homosexual. En definitiva, algunos miembros del FLH y

otros homosexuales se trasladaron a Europa, siguiendo la corriente contraria a la ola autoritaria en América Latina y uniéndose a los movimientos democratizadores del sur de Europa.

Historias orales de los argentinos exiliados a España

Santiago Joaquín Insausti ha demostrado que el FLH no era un objetivo específico de las autoridades militares argentinas durante la última dictadura (Insausti 2015). Sin embargo, los episodios diarios de secuestros y asesinatos políticos fueron la razón principal por la que varios miembros del FLH decidieron tomar rumbo a Europa. Estos exiliados fueron testigos cercanos de la crueldad de la violencia estatal, o se vieron afectados por las actividades cotidianas de los grupos paramilitares debido a su rol en la sociedad civil como periodistas, intelectuales y activistas sindicales. Cabe recordar aquí que la violencia estatal se extendió en Argentina a los sectores que disintieron del gobierno (periodistas, estudiantes, sindicatos, etc.) y no solo a los movimientos guerrilleros. Dante Bertini, caricaturista de la publicación *Somos* del FLH que acabó exiliándose en Barcelona (hasta la actualidad), recuerda caminar hacia su casa en San Telmo con su pareja mientras los escuadrones de la Triple A patrullaban en sus coches y trataban de intimidarlos llamándoles putos y maricones. Además, un día, mientras Dante salía de un café en la calle Florida, la principal arteria comercial de Buenos Aires, dos oficiales de paisano lo detuvieron y le pidieron sus documentos. Tras comprobar sus credenciales de prensa, le informaron de que estaba detenido. Temeroso de ser secuestrado, Dante se lanzó al interior de un bar pidiendo ayuda a gritos, consiguiendo que avisasen al abogado del periódico para el que trabajaba (*La Opinión*), que acudió en su auxilio.[4] Los temores de Dante no eran injustificados. *La Opinión*, de orientación liberal, publicó varias editoriales denunciando las violaciones de derechos humanos por parte del régimen dictatorial. Jacobo Timerman, fundador del periódico y el periodista Enrique Raab, judío y homosexual, estuvieron entre los casos de desaparecidos de más alto perfil (Cabezón Cámara 2015). Timerman fue secuestrado en su casa en 1977 y pasó más de un año entre prisiones y centros de confinamientos clandestino, sometido a torturas que incluían descargas eléctricas en los genitales (Krebs 1999). En base a este clima político, Blas Matamoro, miembro fundador del FLH que

4 Entrevista con Dante Bertini, 23 de mayo de 2018.

también trabajaba para *La Opinión,* decidió tomar el camino del exilio a España después de que las autoridades censurasen su libro *Olimpo* (Avellaneda 1986, 141). Además, su pareja, Martín Bartolomé, había sido secuestrado y torturado. Bartolomé llevaba el pelo largo y barba y trabajaba en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Como señala Alejandro Modarelli, dado que las autoridades asumían que la contracultura juvenil había sido la cuna de la "subversión", el aspecto hippie de Bartolomé, junto a un pequeño error en su documento de identidad, bastaron para justificar su arresto. Después de que interviniese el novelista Manuel Mujica Láinez, que conocía personalmente a Matamoro y Bartolomé, este fue liberado en las calles de Córdoba un mes después de su detención, cubierto con sus propios excrementos (Modarelli 2018). En palabras de Matamoro:

> El asunto que lo tuvieron una semana con los ojos vendados en un lugar donde había siete personas y cada día desaparecía una, no volvía más […] al lado ponían la electricidad a la gente, la picana eléctrica […] le hacían barrer con los ojos vendados el lugar, el tipo un día tiró la escoba, lo tuvieron en plena noche de invierno en pelota en un patio. Pero, además, él, después durante años no podía pasar por un lugar donde estuvieran asando carne porque era el olor de la carne quemada de la gente que le ponían electricidad.[5]

Después de este episodio, en septiembre de 1976 Matamoro decidió aceptar el cargo de corresponsal de *La Opinión* en Madrid, uniéndose así al contingente de exiliados argentinos en España, aunque este no fuese su estatus oficial. Al tener la oportunidad de informar sobre la incipiente transición democrática española y criticar los legados de la dictadura franquista, Matamoro pudo trazar el paralelismo con los poderes estatales en Argentina que, como Franco, afirmaban estar empeñados en la defensa de la civilización cristiana occidental.[6]

Matamoro y otros miembros del FLH buscaron refugio en España a pesar del clima político desfavorable que se vivía en este país entre principios y mediados de los setenta. Sergio Pérez Álvarez huyó de Buenos Aires a Madrid en 1973, después de recibir varias llamadas anónimas amenazándole de muerte. Sergio atribuye estas llamadas al hecho de que una maestra del jardín de infantes del que era director encontrase unos materiales del FLH que había dejado olvidados tras una reunión del grupo. Su padre descolgó el teléfono en una ocasión y juntos decidieron que la mejor opción

5 Entrevista con Blas Matamoro, 24 de junio de 2012.
6 Entrevista con Blas Matamoro, 24 de junio de 2012.

era que Sergio se fuese a vivir a Madrid, ya que tenía la doble nacionalidad por haber nacido sus padres en España.[7] Es decir, fueron los vínculos familiares, culturales y legales que se establecieron como resultado de la migración masiva de españoles a Argentina en décadas anteriores los que propiciaron que las trayectorias del exilio se dirigiesen hacia las grandes ciudades de la Península. En la misma línea, Dante afirma que "no eligió nada" con respecto a su país de acogida. Viajó a España porque encontró una oportunidad a través de un programa turístico patrocinado por una asociación de argentinos de origen gallego y en un principio no tenía la intención de asentarse definitivamente en Europa. Tras dejar los cielos azules del verano de Buenos Aires, al aterrizar en Madrid en diciembre de 1975, Dante se encontró con una ciudad "dura", en mitad del invierno, y que aún se estaba recuperando del funeral de Franco, fallecido hace apenas un mes.[8] Este tipo de testimonios mitigan o relativizan el concepto de decisión individual en lo referente al exilio, sustituyéndolo por una agencialidad condicionada por un marco de oportunidades que deriva, entre otros factores, de relaciones de parentesco y corrientes migratorias de larga duración.

De hecho, España no siempre fue el primer destino de los exiliados homosexuales argentinos. Rubén Mettini (*1948), por ejemplo, decidió en 1974 abandonar Buenos Aires por Nápoles en vista del enrarecimiento de la vida política bajo la presidencia de Isabelita Perón. Mettini era miembro del grupo Eros, encabezado por Perlongher, pero no era ese el motivo por el que se sentía en peligro; sino el hecho de que, como estudiante de economía en la Universidad del Salvador, tenía una cercanía diaria con círculos académicos de izquierdas que estaban en el punto de mira de la derecha (recuerda al respecto que su padre acabó quemando sus materiales de estudio, incluido *El Capital* de Marx, mientras él estaba en el exilio).[9] Entre los exiliados entrevistados, Mettini es el que apunta más explícitamente al papel de la alta cultura europea en las prácticas de socialización de los "entendidos"[10] de Buenos Aires, excluyendo a la vez tajantemente

7 Entrevista con Sergio Pérez Álvarez, 6 de junio de 2012.

8 Entrevista con Dante Bertini, 23 de mayo de 2018.

9 Entrevista con Rubén Mettini Vilas, 16 de abril de 2021.

10 En las décadas de los cincuenta y sesenta, "entendidos" era una denominación común en Latinoamérica para los varones de clase media o alta que, a través de las políticas culturales del decoro, inspiradas en la literatura homófila en francés, buscaban explorar la posibilidad de una homosexualidad respetable (Peralta 2012, 192-195).

a la España franquista de este marco referencial. Cuando tenía aproximadamente veinte años, Mettini empezó a pasar mucho menos tiempo en el conurbano industrial (se había criado en Avellaneda), y mucho más tiempo entre los entendidos del centro de la ciudad.

Su narrativa vital está marcada por el distanciamiento con respecto a la forma de los homosexuales del conurbano, basada en una aceptación social tácita (sin mediación de lenguajes identitarios) de su espectacularidad y disponibilidad sexual. El "mariquita" o "puto" del barrio era aquella figura que estaba siempre disponible para los adolescentes y jóvenes ("chonguitos") que afirmaban preferir las relaciones con mujeres, pero recurrían al "puto" cuando querían desahogarse sexualmente. El puto era también una figura espectacular durante el carnaval, cuando podía dar rienda suelta a un estilo personal "fabuloso", definido por ropas ajustadas, collares brillantes, colas de plumas y bailes provocadores en los que encarnaba el espíritu de las vedettes y las grandes actrices del cine de los cincuenta (Mettini Vilas 2019, 163-170).[11] Por el contrario, la sociabilidad de los entendidos del centro giraba en torno al teatro Colón ("nuestra segunda casa"), las fiestas privadas con los divos y divas de la ópera y el teatro, los bailes privados entre varones, las salas dedicadas al cine europeo de vanguardia (Bergman, Truffaut Godard, Fellini, Pasolini, Bertolucci, etc.) y –en el caso de Mettini– las veladas en la buhardilla de uno de sus primeros amantes, leyendo los clásicos de la literatura argentina y del existencialismo francés (Cortázar, Borges, Sartre, Camus, etc.) mientras sonaban de fondo las sinfonías de Brahms (Mettini Vilas 2019, 171-176). Es decir, la alta cultura europea era uno de los principales vehículos de socialización en una subcultura homosexual que se definía implícitamente por la distancia (geográfica y vital) con respecto al puto de barrio.

Sin embargo, España no formaba parte de esa cartografía imaginada de referentes culturales que marcaban la sofisticación de los entendidos: "Soñábamos con llegar a París, a Londres o a Roma. España, sumida en 40 años de oscuridad, no nos llamaba la atención para nada" (Mettini Vilas 2019, 176); "España nos resultaba como un territorio desconocido".[12] Mettini pasó el periodo entre 1974 y 1977 recorriendo aquellos puntos de la geografía europea que asociaba con las sesiones de cine de vanguardia a las

11 Este relato coincide con el estudio de Cutuli e Insausti sobre los espacios de transgresión marica (2014).

12 Entrevista con Rubén Mettini Vilas, 16 de abril de 2021.

que había asistido en Buenos Aires. Durante ese periodo jugó también un papel central en la formación de la rama napolitana del grupo homosexual italiano Fuori, en línea con el argumento de este capítulo sobre la autoría que los exiliados argentinos ejercieron sobre los cambios en los países europeos de acogida. Fue una oportunidad de trabajo en el Banco de Bilbao lo que le motivó a trasladarse finalmente a España en 1977. Más adelante, echó raíces en Barcelona, donde otro exiliado (Pablo Stajnsznajder) le acogió en su apartamento y Armand de Fluvià le consiguió trabajo como traductor para la guía *Spartacus* para viajeros gais internacionales.[13]

Como vengo argumentando, las derivas a través de las cuales estos exiliados se asentaron y pasaron la mayor parte de sus vidas en España no son resultado directo del magnetismo que ejercía la alta cultura europea (dentro de la cual, la cultura española figuraba, si acaso, de forma secundaria), sino de una serie de contingencias relacionadas con consideraciones prácticas, oportunidades laborales y redes de apoyo articuladas en torno al nexo entre Anabitarte Rivas y Fluvià, sumadas a la atracción que ejerció la contracultura barcelonesa a partir de 1976. Los recuerdos de Pablo Stajnsznajder van en esta misma línea. Nacido en una familia judía liberal, Pablo empezó militando en la izquierda siendo apenas un adolescente, motivado por el pensamiento crítico que circulaba entre sus compañeros del Colegio Nacional de Buenos Aires, una institución pública de reconocido prestigio y muy politizada. En sus palabras, "lo difícil era no militar a los 13 años".[14] Tras unirse al FLH mientras estudiaba medicina, el golpe militar de 1976 le llevó a buscar posibles vías para dejar el país, contactando, a través de Héctor, con grupos gais de Israel, Canadá y España. Entre estos, el movimiento español fue el único que le ofreció los recursos y la red de apoyo para emprender el camino del exilio. A través de la mediación de Fluvià, Pablo tuvo la seguridad de que en Barcelona tendría un apartamento para vivir, cedido por un activista del Front. Sumado a este factor logístico fundamental, Pablo había oído a través de una amiga de la familia que Barcelona era la "nueva Ámsterdam […] había mucha gente que vivía en comunidades y que hacían un tipo de vida alternativa y había una tradición anarquista muy potente".[15]

13 Entrevista con Rubén Mettini Vilas, 16 de abril de 2021.

14 Entrevista con Pablo Stajnsznajder, 22 de abril de 2021.

15 Entrevista con Pablo Stajnsznajder, 22 de abril de 2021.

Al mismo tiempo, Pablo distingue muy claramente entre la imagen de Barcelona, la de España en su conjunto y la de Europa. España "era el ejemplo de las cosas mal hechas" para los padres de Pablo, que sentían un gran apego por la cultura europea (sus abuelos solían hablar en francés), pero no así por lo hispano y mucho menos por la imagen que proyectaba el franquismo. Pablo, como Rubén, aprendió a imaginar Europa a través de las salas de arte y ensayo y de las lecturas y conversaciones de café, pero a esto se sumaba también el complicado legado familiar de los supervivientes del Holocausto. El padre de Pablo, judío polaco, estudiaba ingeniería en Lyon cuando estalló la Segunda Guerra Mundial y consiguió escapar a Argentina tras pasar por Barcelona y Lisboa. Por ello, al huir de la dictadura argentina trasladándose a España, Pablo sentía que se "estaba escapando y volviendo" a la vez, recorriendo en dirección contraria el trayecto de su padre. Mientras que Pablo llegó a asociar Barcelona con el cálido y dulce recibimiento que le dieron sus habitantes en 1976, el París de Cortázar se le presentaba como un lugar amenazante, frio y duro, vinculado a una prohibición familiar de hablar sobre lo que ocurrió en la Guerra Mundial y a la melancolía del "pasado mitológico" de una estirpe desaparecida.[16] En otras palabras, si París era el centro de la "civilización" –y de lo que Pablo define como efectos del "colonialismo cultural" sobre Argentina–, consecuentemente también lo era de la barbarie europea. La aparente paradoja que apuntó Stefan Zweig, la de los nazis capaces de aplicar tecnologías de producción industrial al exterminio de grupos humanos y a la vez dedicar sus veladas a la apreciación de la música clásica, sobredetermina el significado que adquiere Europa para los descendientes de los supervivientes del Holocausto. El mismo papel secundario que siempre tuvo España en la representación de la alta cultura europea abría la posibilidad de establecer una relación más cercana e íntima con este país de acogida, evitando el peso de las idealizaciones adquiridas antes de emprender el exilio.

En esta misma línea se sitúa el testimonio de Rubén Tosoni, que era original de Rosario y había militado en un grupo anarquista donde su homosexualidad era aceptada por sus compañeros, pero no así por los cuadros dirigentes. En 1973, a raíz del asesinato del líder sindical peronista José Ignacio Rucci (que simbolizaba una escalada general de la violencia política), Tosoni decidió trasladarse a Europa. Intentó primero establecerse en París, para seguir la estela de los grandes intelectuales argentinos (véa-

16 Entrevista con Pablo Stajnsznajder, 22 de abril de 2021.

se Cortázar), pero en 1974 se mudó a Barcelona, una ciudad mucho más asequible y donde podía hablar en español. Aunque guiado inicialmente por factores prácticos, Tosoni encontró que Barcelona, habiendo sufrido tanto durante la Guerra Civil y bajo el franquismo (por su vinculación histórica con el anarquismo, el nacionalismo catalán y el europeísmo), era una ciudad abierta a aquellos y aquellas que sufrían una situación de indefensión o persecución. Bajo la apariencia "gris, derrotada" de la capital catalana, subsistía un fuerte espíritu de rebeldía que explotaría en las calles tras la muerte de Franco.[17] Armand de Fluvià, que tuvo un papel fundacional en el movimiento de liberación homosexual de España, recuerda que el día que Franco falleció (20 de noviembre de 1975), en Barcelona la gente brindaba con champán o corría hacia las Ramblas para poder compartir su alegría en una especie de catarsis colectiva. Fluvià también describe el periodo entre 1975 y 1980 como los mejores años de su vida, marcados por una sensación sin precedentes de que todo estaba permitido.[18] En esos años, los espectáculos travesti triunfaban en los cabarés y clubs de la ciudad, incluyendo los shows del argentino Ángel Pavlovsky, que ni siquiera usaba ropa femenina, bastándole su ingenioso sentido del humor, su voz y su lenguaje corporal para encandilar al público, con un talento que acabó catapultándole al estrellato televisivo (Mérida Jiménez 2016, 112-114). Pavlovsky dio muestras de solidaridad con otros exiliados argentinos. Cuando Bertini y su pareja llegaron a Madrid en 1975, acudieron al club donde actuaba Pavlovsky, a quien habían conocido en Buenos Aires, y este les ofreció trabajo para que pudieran mantenerse.[19] De esta forma, las redes entre exiliados operaban como mecanismo de apoyo mutuo al canalizar los recursos más esenciales, entre ellos el empleo, como veremos de nuevo en el caso de Héctor Anabitarte Rivas.

Los exiliados que abandonaron Argentina a partir de 1977, coincidiendo con el periodo álgido de la contracultura barcelonesa, se sintieron atraídos por los experimentos radicales con formas de vida y sexualidades alternativas que tuvieron lugar en la capital catalana en los últimos años de la década. Esta experiencia difiere de la de los exiliados que llegaron a España entre los últimos años del franquismo y los primeros meses de la transición (es decir, entre 1973 y 1976), quienes no tenían una preferencia

17 Entrevista con Rubén Tosoni, 6 de julio de 2016.
18 Entrevista con Armand de Fluvià, 4 de julio de 2016.
19 Entrevista con Dante Bertini, 23 de mayo de 2018.

o intención formada, previa al exilio, de establecerse en la Península. Por el contrario, cuando Tomás (seudónimo con que me referiré al entrevistado, dado que este prefiere preservar su anonimato) y su pareja, miembro del FLH, decidieron abandonar Buenos Aires en 1977, Barcelona les atrajo como destino por su reputación de ciudad cosmopolita y abierta. La realidad no les decepcionó. Tomás describe la Barcelona de finales de los setenta como una sociedad marcada por la cultura del anarquismo, solidaria y dispuesta a divertirse. Según Tomás, lo que les impulsó a emprender el camino del exilio fue la desaparición de amigos suyos, psicoanalistas gais que habían tratado a "subversivos" cuando estos así lo requerían. Tomás y su pareja sintieron que estaban en peligro, sabiendo que sus nombres estarían en las agendas de contactos de estos desaparecidos, lo que de por sí les convertía en sospechosos de subversión frente a los grupos de tareas que llevaban a cabo los secuestros y torturas. Huyendo de este ambiente sofocante, de la institucionalización del miedo como mecanismo de control, en Barcelona se encontraron con una dinámica de cambio político diametralmente opuesta. De hecho, Tomás compara el espíritu de la transición española con el del mayo del sesenta y ocho en París. Como si el régimen franquista solo hubiera conseguido retener de forma temporal el impulso de la liberación sexual de los sesenta; a finales de los setenta se vivía, en palabras de Tomás, un momento creativo de "promesa" y "adolescencia", durante el cual se escenificaban en las calles y parques de Barcelona rituales colectivos de transgresión que ponían en cuestión los límites de lo permitido y lo posible. Según Tomas, las Jornadas Libertarias, celebradas en 1977 en el Parque Güell sin ningún apoyo institucional, capturan mejor que ningún otro acontecimiento lo que fue el espíritu de la Barcelona transicional.[20] Karmele Marchante, conocida entonces por su compromiso con el feminismo radical y su labor periodística en *Mundo Diario*, describió así lo que ocurrió durante esos cuatro días (y noches) de encuentro anarquista:

> Las Jornadas han sido un éxito de espontaneidad, de imaginación, de creación, de antiautoritarismo, de crítica al poder en plan cachondo […] Los anarcos piden las cosas a golpe de imaginación y humor. Todo estaba admitido. Hubo una especie de pacto colectivo para que la libertad se convirtiera en ideología. Por eso cuando Pepe Ocaña, Camilo y Nazario, travestidos y traspuestos, se subieron al escenario, el orgasmo delirante se hizo colectivo. Mientras se iban quitando la ropa a los acordes de un "que se desnude y que se mee", Pepe Ocaña consiguió el micro y entonó un pasodoble. La orquesta

20 Entrevista con un informante anónimo, 21 de julio de 2017.

> de rock que estaba actuando tuvo que callar, el personal sólo tenía ojos para la improvisada actuación de los travestis. Lo increíble se hizo realidad en el momento en que Ocaña espetó: "No soy gitana pura, soy gitana libertaria, por eso pido amnistía para todas las mariquitas", a la vez que se orinaba en olor a aplausos. Los rubios europeos, que estaban de visita y que se suponía que están tan "*à la page* en todo", no daban crédito a lo que veían. Quizá porque no están acostumbrados a conjugar el surrealismo con el sentido del humor y la ilógica libertaria (citado en Ribas 2017).

Rafael M. Mérida Jiménez, experto en la cultura queer barcelonesa de los setenta, relaciona las *performances* callejeras de Ocaña con una crítica de los preceptos religiosos y las instituciones burguesas heteronormativas que, a su vez, se retrotrae al movimiento anarquista que marca la vida sociopolítica barcelonesa a lo largo del siglo XX. La Rambla, principal avenida del casco histórico de la ciudad, era también el escenario de las *performances* de Ocaña: llevando un mantón de Manila sobre los hombros, un clavel en la oreja, collares y maquillaje, se levantaba la falda o se desnudaba sorprendiendo a los paseantes. De esta forma –siguiendo a Mérida Jiménez– revelaba que la ropa (y otras formas de control social) podían despegarse del cuerpo (Mérida Jiménez 2016, 128-129, 148-151). Fue en la Rambla donde Tomás y su pareja comenzaron a vender artesanías para poder mantenerse en sus primeros meses en el exilio, hasta que pudieron abrir una clínica psicológica. En esta nueva etapa profesional, los principales desafíos a los que se enfrentaron fueron el hecho de que el psicoanálisis estaba mucho menos extendido en España que en Argentina y el recelo que los homosexuales sentían hacia cualquier tipo de tratamiento terapéutico, dadas las experiencias de promoción estatal de terapias de "rehabilitación" (ahora llamadas de conversión) durante el franquismo (Huard 2021, 89-96[21]). Los recuerdos de Tomás se alinean con un patrón común en los testimonios orales de los exiliados argentinos: la identificación de una suerte de desfase cultural entre las sociedades argentina y española durante los setenta, debido a más de tres décadas de fuerte censura bajo el franquismo. Había una especie de fijación entre muchos de los españoles de aquel entonces por ponerse al día, liberándose de las cadenas del autoritarismo y absorbiendo los cambios en las costumbres que se habían producido a nivel internacional mientras Franco estaba en el poder, incluyendo el cuestionamiento de la moral sexual tradicional. Es en este contexto en el que

21 Cf. entrevista con un informante anónimo, 21 de julio de 2017.

podemos situar la trayectoria, activismo y producción intelectual de los exiliados Héctor Anabitarte Rivas y Ricardo Lorenzo Sanz, a quienes dedicaremos el siguiente apartado.

"Vivo a Madrid y Buenos Aires como si fueran dos barrios de una ciudad inventada"

La cita de Ricardo Lorenzo que da título a este apartado se inspira en *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino (obra que incluye también el epígrafe que encabeza este capítulo). Es una cita que sintetiza cómo la trayectoria del exilio se transforma en un camino de ida que nunca llega a ser de vuelta. De esta manera, el exilio difumina los límites entre las identidades nacionales, reemplazadas por una cartografía afectiva que constituye, en la imaginación individual, una "ciudad inventada", "hecha de retazos" y en la que la nostalgia duele menos, al difuminarse entre las charlas infinitas en las cafeterías de Buenos Aires y las tardes de barra en los bares de Aranjuez.[22] Han pasado más de cuatro décadas desde que Anabitarte y Lorenzo llegaron por primera vez a España, sin imaginar entonces que este pasaría a ser su país de residencia permanente. Tras el final de la última dictadura argentina, volvieron por primera vez a Buenos Aires en 1983. Sin embargo, en palabras de Héctor Anabitarte, "la idea de vivir en la Argentina parecía imposible […] yo creo que no hay vuelta, los exiliados en general no tenemos posibilidad de volver realmente".[23] Al intentar desentrañar la idea de que no existe camino de retorno, Héctor explica que tanto el país de origen como el propio exiliado se ven transformados durante el periodo de separación y a la vez se van creando vínculos afectivos y compromisos profesionales en el país de acogida. Como dice Pablo Stajnsznajder, "hubo un momento en que yo tenía más amigos en Barcelona que en Buenos Aires".[24] Asimismo, Pablo y Rubén Mettini subrayan que al regresar a Buenos Aires durante la dictadura experimentaron un fuerte choque que les persuadió de intentar desarrollar allí el resto de sus vidas. Pablo volvió a vivir en Buenos Aires entre 1979 y 1983 para terminar la carrera de medicina

22 Conversatorio de Anabitarte Rivas y Lorenzo Sanz con Gema Pérez Sánchez en el curso "SPA 330/GSS 350 P: Género y sexualidad. Pensamiento, activismo y 'artivismo' LGTBQIA+ en el mundo hispano". Impartido en el Modern Languages and Literature Department de la University of Miami. 17 de septiembre de 2020.

23 Véase nota al pie 22.

24 Entrevista con Pablo Stajnsznajder, 22 de abril de 2021.

y describe ese paso como un "retroceso", un "volver al abismo", marcado sobre todo por la sensación de estar viviendo en un "jardín de infantes", utilizando la expresión con la que María Elena Walsh daba cuenta de la pérdida de autonomía entre los ciudadanos, de la infantilización a través del miedo que se impuso bajo la dictadura. Como ejemplo del ambiente represivo, Pablo cita el hecho de que en una ocasión no le permitieron ingresar a una sala de cine por llevar zuecos.[25] Igualmente, Rubén narra cómo su desinterés en volver a Buenos Aires ("yo ya no tenía ninguna gana de volver") se vio acentuado durante una visita de unas semanas, cuando le arrestaron en la Avenida Santa Fe y pasó la noche en comisaría por estar en compañía de otros jóvenes y llevar un atuendo poco convencional (zuecos, un mono sin camisa, y pantalones anchos).[26] Esta falta de libertad en aspectos tan cotidianos como la vestimenta, el uso del espacio público, o la enseñanza condicionó la imposibilidad del retorno. Como demostraré en este apartado, esta experiencia de exilio irreversible deriva también de la involucración en el panorama local de políticas sexuales que activistas como Héctor y Ricardo mostraron desde sus primeros meses en España.

A bordo de un barco italiano, Ricardo y Héctor llegaron al puerto de Barcelona en 1977, siendo recibidos por Beba Eguía, escritora y crítica cultural que fuese compañera de David Viñas y Ricardo Piglia (Anabitarte Rivas 2005, 37-38). Aun estando conectados con los círculos de intelectuales argentinos exiliados en Europa, lo que define la experiencia de Ricardo y Héctor es su involucración en los cambios sociopolíticos acelerados que acontecen en España, manteniendo a la vez la llama del FLH en el exilio, al asumir la tarea de continuar con la correspondencia institucional del grupo (Fernández-Galeano e Insausti 2020). Es posible que el hecho de que Eguía –figura fundamental en la red de apoyo de Héctor y Ricardo– residiese en Madrid influyese en su decisión de asentarse en esta ciudad. Durante sus primeros meses en el exilio vivieron en una pensión y se mantuvieron escribiendo biografías de personajes célebres (Pasteur, Bolívar, Sand, etc.) por encargo editorial. Fue a través de Eguía que consiguieron este trabajo, que les obligaba a escribir durante todo el día para ajustarse a plazos muy cortos de entrega. En febrero de 1977, le escribieron a título personal a Armand de Fluvià. En la carta explicaban que, aunque "el Destape parece real, y profundo, y Madrid no puede escapar a él", seguían planteándose la posibilidad de

25 Entrevista con Pablo Stajnsznajder, 22 de abril de 2021.
26 Entrevista con Rubén Mettini Vilas, 16 de abril de 2021.

mudarse a Barcelona, que continuaba siendo el "centro de las novedades de toda España". En cualquier caso, lo que tenían muy claro es que, aun sintiéndose "desarraigados", iban a participar en los cambios que ocurrían día a día en su país de acogida: "participar en donde estemos de lo que haya. No hacer como esos españoles que vinieron a la Argentina en el 39 y se pasaron 40 años hablando de Franco".[27] Se trata de una fascinante transposición de las lecciones del exilio republicano español de la década de los treinta por parte de exiliados homosexuales argentinos que cruzaron el Atlántico en sentido inverso tres décadas más tarde, habiendo aprendido que obsesionarse con el día a día de la política argentina no iba a abrirles el camino del retorno. La alternativa, según la carta, era seguir la premisa aristotélica "la realidad es la única verdad"; un lema de la *Realpolitik* que atraviesa el discurso de figuras tan dispares como Bismarck o Perón cuando quieren distanciarse del idealismo utópico (*Perfil*, 26 de julio de 2014). A la vez que esta cita indicaría que Anabitarte y Lorenzo consideraron el compromiso con las políticas de liberación sexual en España como una estrategia realista para ajustarse a las circunstancias dadas, su correspondencia pone también de manifiesto una cierta aproximación utópica a las redes transnacionales de activismo sexual (Fernández-Galeano e Insausti 2020). Desde principios de los setenta, Anabitarte, como representante del FLH, se refería a grupos homólogos en otros países como México y Portugal usando el término "movimiento homosexual", dando una imagen de institucionalización que, a estas alturas, era más una aspiración que una realidad.[28] Los actos de escritura y la selección de términos que ponían de manifiesto la imaginación de unas redes activistas formalizadas, de alcance global, contribuyeron a materializar esa realidad.[29]

Igualmente, al usar el sello oficial del FLH en su correspondencia con otros activistas durante el periodo del exilio, Héctor y Ricardo querían expresar que el grupo continuaba operativo, como forma de transformar esa

27 Anabitarte Rivas, Héctor. 1977. Carta a Armand de Fluvià y a Pablo Stajnsznajder, 4 de febrero de 1977, Unidad 132, fondo Moviment Gai, Arxiu Nacional de Catalunya. Sobre la correspondencia de Fluvià, ver Fernández-Galeano y Pérez Sánchez (2020).

28 Anabitarte Rivas, Héctor. 1974. Carta a Robert Roth, 6 de junio de 1974, Box 6, Folder 16, Robert Roth Papers, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Ithaca, EE.UU.

29 Este argumento dialoga con la lectura que el crítico cultural Germán Labrador hace del movimiento 15M: "gracias a esta inflexión estética en el lenguaje, lo real conocido se negaba como lo único real posible y lo utópico pasaba así a imaginarse como real posible" (Labrador 2015, 12).

ficción en una realidad. En esta línea, en enero de 1978, Héctor y Ricardo retomaron a nombre del FLH en el exilio el intercambio con el activista neoyorquino Robert Roth, quien había sido su punto de contacto con los grupos gais estadounidenses cuando el FLH estaba operativo en Buenos Aires antes del golpe de estado de 1976. En su carta de 1978, Anabitarte formulaba la propuesta (que no llegó a materializarse) de organizar una conferencia en Nueva York sobre la represión homófoba bajo la dictadura argentina, colaborando con los grupos de gais latinos de la ciudad, para poder influir así sobre organismos internacionales como las Naciones Unidas. La carta describía también la situación en España, donde el movimiento homosexual se iba expandiendo en condiciones de semiclandestinidad. Anabitarte se ofrecía además a facilitar la colaboración entre los grupos madrileños con los que había entrado en contacto (Mercurio, Movimiento democrático de los homosexuales y el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria) y sus homólogos estadounidenses.[30] Vemos así que el exilio derivó en un estrechamiento de los vínculos entre las organizaciones del país receptor y las redes transnacionales en las que se habían insertado con anterioridad activistas como Anabitarte y Lorenzo. En este caso, los exiliados fueron no solo una población en busca de acogida y protección, sino un factor de activación de una militancia sexual situada entre lo local y lo global.

Décadas antes de que internet facilitase la búsqueda de contactos perdidos y personas desconocidas, Héctor y Ricardo intentaban recrear las redes del FLH en el exilio coleccionando recortes de prensa y escribiendo cartas a sus compañeros de lucha de otras latitudes. En mayo de 1978, Héctor le pidió a Roth que indagase acerca de un exiliado anónimo. Un miembro del FLH exiliado en Nueva York (¿Quizás el artista Juan Carlos Vidal?) le había enviado a Héctor el número 62 de la revista estadounidense *Gaysweek* de ese mismo mes, que a su vez republicaba una entrevista anónima de la revista sueca *Revolt* a otro exiliado del FLH que en esos momentos residía en París.[31] Es decir, la cadena de transmisión de información y tejido de redes del exilio se inició con la entrevista en París (de qué forma los suecos entraron en contacto con este exiliado anónimo es un misterio); de

30 Anabitarte Rivas, Héctor. 1978. Carta a Robert Roth, 7 de enero de 1978, Box 6, Folder 16, Robert Roth Papers.

31 Anabitarte Rivas, Héctor. 1978. Carta a Robert Roth, 18 de mayo de 1978, Box 6, Folder 16, Robert Roth Papers.

allí, a la publicación en Suecia; republicación en Estados Unidos; lectura por parte de otro exiliado residente en Nueva York; a través de envío postal llega al Escorial, en España; y de allí de regreso a Estados Unidos. Cada uno de los pasos a través de los cuales la entrevista circuló por el globo parecería indicar la fragilidad de redes que se extendían a través de lecturas fortuitas y vínculos personales. Sin embargo, alternativamente, también podría analizarse este episodio como botón de muestra de la implicación y dedicación de tiempo y recursos por parte de los partícipes que mantenían vivas estas redes (leyendo la prensa comunitaria, escribiendo cartas, yendo a la oficina postal, organizando actos y publicaciones de denuncia, etc.).

Lo fascinante es que la procedencia de la entrevista en París que originó esta cadena de acontecimientos no es verificable. No hay carta de respuesta de Roth que confirme la identidad del exiliado anónimo y Héctor y Ricardo no recuerdan haberle identificado, según las indagaciones del experto en la historia del FLH, Juan Pablo Queiroz.[32] En el documento no se identifica quien fue el entrevistador o la entrevistadora y la traducción al inglés corrió a cargo del editor de *Revolt*, Michael Holm, quien falleció en 2013. El exiliado anónimo mencionaba que había un grupo homosexual que aún operaba en Buenos Aires a pesar de los grandes riesgos, pero no explicaba en detalle cuál había sido su vinculación con el FLH. Quizás se tratase de un simpatizante del FLH que había tenido conocimiento de las actividades del grupo estando en su órbita periférica sin llegar a integrarse formalmente en el mismo, lo que explicaría por qué otros exiliados del FLH no pudieron reconocerle.

Pero, dado que no podemos trazar la procedencia de la fuente, también debemos contemplar la posibilidad de que fuese un acto de ficción, un dispositivo político destinado a concienciar y movilizar a través de la construcción narrativa de un exiliado arquetípico en el que convergen las múltiples expectativas, tropos literarios y estereotipos nacionales que dan forma a la percepción de la "tragedia homosexual" argentina por parte de los lectores gais europeos y estadounidenses. El exiliado anónimo narraba sus orígenes familiares de clase media-alta y sus estudios en el Instituto francés de Buenos Aires, así como su militancia universitaria de izquierdas, resultado de la conjunción entre su observación de la pobreza extrema en Argentina y su toma de conciencia como gay oprimido, o entre una injusticia local y una identidad global ("At that time I did not realize the connec-

32 Comunicación personal, 24 de marzo de 2021.

tion, but now afterwards I know, that my gayness was the main reason for me to work politically. In the sexual area, I felt oppression myself") ("Gay in Argentina"). Este relato resonaba con el canon literario occidental, que ponía el acento en las experiencias de los homosexuales de origen privilegiado que, a través de las relaciones sexo-afectivas interclasistas, tomaban consciencia de las operaciones múltiples de los sistemas de jerarquización y opresión. Pensamos aquí en el *Maurice* de Edward Carpenter, la fascinación de Christopher Isherwood por los jóvenes de clase trabajadora, o la militancia antifascista de Daniel Guérin (Tamagne 2003, 85-88; 262-269). Si bien el relato del exiliado anónimo activaba esta genealogía intelectual y sexo-política, apelando así a la simpatía de los lectores europeos que se identificaban con la misma, lo cierto es que este mismo relato se presentaría como excepcional si lo leemos desde la perspectiva de las historias de vida de los miembros del FLH. Aquellos que pertenecían a las clases medias o altas y se identificaban con la tradición intelectual francófila en Argentina –incluyendo a Juan José Sebreli, Blas Matamoro y Pepe Bianco– no militaron activamente en organizaciones de izquierdas (Fernández-Galeano 2019, 615-616). Quizás la experiencia del exiliado anónimo se asemejase más a la del guerrillero brasileño Herbert Daniel, quien había sido víctima de la persecución dictatorial (dirigiéndose al exilio) por una militancia revolucionaria que en algunos ámbitos se consideraba incompatible con vivir abiertamente la homosexualidad (Green 2018).

El exiliado anónimo narraba haber pasado cerca de un año internado extrajudicialmente en un campo de concentración en Trelew (Patagonia argentina), sometido a torturas físicas que incluían la fracturación de huesos y la inanición, hasta que algunos familiares influyentes consiguieron que fuese liberado. Ante una pregunta sobre si la gaicidad en sí misma podía conllevar este mismo tipo de internamiento, el exiliado anónimo respondía afirmativamente, pero usando el modo gramatical subjuntivo para dar a entender que no hablaba desde la experiencia propia, sino en base a suposiciones ("if the gay can be suspected to have had anything to do with a gay movement, which is considered political and illegal, he would of course be sent to the same kind of camps as I was" ["Gay in Argentina"]). Para concluir, el exiliado anónimo apelaba a los lectores del norte de Europa a que enfocasen sus esfuerzos solidarios hacia España y Portugal, donde los procesos de transición democrática habían abierto oportunidades de cambio para los gais, con la esperanza de que la situación en Argentina mejorase en el futuro. Más allá de las dudas acerca de la procedencia de la

entrevista, esta apelación final da muestra de lo que suponía la mentalidad internacionalista de los movimientos de liberación sexual de los setenta.[33] De acuerdo con esa mentalidad, la lucha de una organización era la de todas, los logros que se conseguían en Madrid o Barcelona abrían el camino de vuelta a la libertad para los argentinos que vivían bajo una dictadura y la solidaridad que se construía a través de la correspondencia personal y las publicaciones gais era la mejor forma de denunciar los abusos del poder estatal en todos lados. En otras palabras, para los exiliados gais latinoamericanos, las movilizaciones que ocurrían en el sur de Europa no eran ni algo ajeno ni un modelo finalizado a implementar en sus propios países, sino parte integral de una lucha que atravesaba fronteras y que les atañía plenamente.

Hay que destacar en este sentido las aportaciones que Anabitarte y Lorenzo hicieron a los debates pioneros sobre política sexual en la España de la transición a través de la prensa, la correspondencia y libros monográficos. Estas aportaciones se sitúan en el terreno de la crítica radical a la capacidad del Estado y el mercado de consumo de cooptar el erotismo disidente. Ya en febrero de 1976, Armand de Fluvià debatía por carta con Anabitarte acerca del riesgo potencial de que la muy anunciada liberación sexual acabase limitándose a un nuevo privilegio de clase. A esas alturas del destape empezaban a aparecer escenas de desnudos (sin incluir genitales) en películas y revistas, ampliando las posibilidades de consumo de los hombres heterosexuales de clase media y alta, pero esta tolerancia implícita todavía no se veía reflejada en los códigos legales ni incluía al homoerotismo.[34] Al mismo tiempo, como señala el crítico cultural Francisco Fernández de Alba, durante los setenta, con anterioridad incluso a la muerte de Franco, las revistas preferidas por la intelectualidad progresista (tales como *Triunfo* y *Cuadernos para el Diálogo*) venían publicando artículos sobre temas tabú en España, incluyendo el cambio de sexo, recurriendo para ello a la cobertura internacional (Fernández de Alba 2020, 42-68).

33 Esa mentalidad se acerca a lo que Germán Garrido ha denominado cosmopolíticas: “Las cosmopolíticas queer que se derivan de la obra de Moreno, Copi y Perlongher no son puestas en marcha por ‘ciudadanos del mundo’ o miembros de una elite selecta sino, más bien, por sujetos que no gozan de una ciudadanía plena en sus propios países de origen y que desarrollan lazos afectivos y alianzas políticas transnacionales” (Garrido 2017, 3-4).

34 Fluvià, Armand de. 1976. Carta a Héctor Anabitarte, 8 de febrero de 1976, Unidad 132, fondo Moviment Gai, Arxiu Nacional de Catalunya.

Entre finales de los setenta y principios de los ochenta, Anabitarte y Lorenzo participaron en sendas articulaciones de la política sexual de la transición, en las sesudas discusiones teóricas sobre el nexo entre sexualidad y opresión/liberación y en la producción de "pornosoft" para consumo popular. Con respecto a la primera faceta, destaca su monografía *Homosexualidad: el asunto está caliente* (1979), una genealogía del comportamiento homosexual desde la mitología clásica a los movimientos sociales contemporáneos. Esta obra transpiraba la visión liberacionista de la sexualidad, según la cual cualquier categoría o conducta identitaria, en tanto que regulación de una libido inherentemente pansexual (ya sea mediante los roles de género, las prácticas sexuales ajustadas al binario activo/pasivo, o la fijación del objeto sexual) era contraria al impulso básico de la libertad humana. Siguiendo este argumento, la liberación sexual sería piedra de toque en la abolición de la sociedad de clases fundamentada en el orden heteropatriarcal (Anabitarte Rivas y Lorenzo Sanz 1979, 15). A pesar del tono provocador del texto, el censor a cargo de su lectura no puso ningún reparo a su publicación, dado que el gobierno había emprendido la senda de liberalización del panorama editorial.[35]

Sin embargo, esta liberalización tuvo sus límites, como revela un artículo sobre la censura del *Libro rojo del cole* que Ricardo y Héctor escribieron en mayo de 1980. El libro había sido repartido por una junta de distrito del Ayuntamiento de Madrid entre varios directores de colegios. El editor fue arrestado y acusado de "ataque a la moral pública" y "escándalo público", bajo la premisa de que el libro invitaba a los escolares a experimentar con las drogas, erosionaba la familia tradicional y ponía en cuestión la autoridad. La educación sexual se constituía así en un nuevo campo de batalla en la lucha contra la censura y el autoritarismo. El *Libro rojo* tenía poco de revolucionario a estas alturas, habiendo sido editado por primera vez en Dinamarca en 1968. Sin embargo, en la España de principios de los 80, plantear en las escuelas la posibilidad de "una sexualidad gratificante y libre de angustias" generaba ampollas entre los miembros del gobierno y los medios de prensa conservadores.[36] Las organizaciones gais, como EHGAM (Euskal Herriko Gay-Les Askapen Mugimendua), identificaron un paralelismo entre los argumentos usados por el gobierno

35 Expediente 05399, 19 de mayo de 1980, Signatura 73/07251, Archivo General de la Administración.

36 "EHGAM ante la ofensiva de UCD", Folder 33, Box 4, Robert Roth Papers.

para denegarles la legalización, y aquellos que se pusieron en circulación para denigrar el papel de la educación sexual, asimilándola con la "corrupción de menores". Como forma de socavar el acto de censura del gobierno, EHGAM sacó un comunicado citando las páginas que el *Libro rojo* le dedicaba a la homosexualidad:

> Los homosexuales se acarician y hacen el amor de la misma manera que los demás [...] su amor y sus sentimientos son tan verdaderos como los de los demás [...] existen otras culturas y otras morales para las que la homosexualidad es tan normal y estimable como cualquier otra forma de sexualidad [...] no se sabe por qué una familia ha de basarse solo en el matrimonio hombre mujer.[37]

Educar a la infancia en la idea de que la homosexualidad es una variante igualmente válida que la heterosexualidad en el desarrollo de la vida afectiva y erótica del individuo –a la vez que el *Libro rojo* evitaba definir estas categorías como ontológicamente estables– constituía en este momento la nueva frontera del radicalismo sexo-político.

En su artículo, Héctor y Ricardo intervinieron en el debate destacando que el libro circulaba libremente en el resto de Europa y argumentando que la reacción ultraconservadora que se había despertado en España demostraba que el país todavía no se había homologado a su entorno. De esta forma, jugaban con miedos y complejos muy extendidos entre la opinión pública española, consciente de que la herencia sociocultural de cuatro décadas de dictadura jugaba en contra de las aspiraciones de democratización y europeización acelerada. Según el artículo, la idea de una sexualidad fluida y recreativa provocaba inevitablemente una reacción contraria entre algunos sectores: "Primero la homosexualidad escapó de los manicomios, ahora escaparía de los mismos homosexuales [...] el asunto se vuelve incontenible [...] Es como si un cartucho de dinamita fuera introducido en todos los culos de la sociedad".[38] Este texto es botón de muestra de cómo, a principios de los ochenta, el lenguaje y las demandas del movimiento gay hacían frente de forma directa –con dinamita en los culos de la sociedad– a unas políticas estatales que pretendían poner cortapisas al cuestionamiento del monopolio moral de la familia tradicional. En este contexto, los

37 "EHGAM ante la ofensiva de UCD".

38 Ricardo Lorenzo Sanz y Héctor Anabitarte Rivas, "La tolerancia no incluye la homosexualidad", 16 de mayo de 1980, Unidad 132, fondo Moviment Gai, Arxiu Nacional de Catalunya.

materiales eróticos ofrecían una estrategia de provocación y desafío de los marcos sociales normativos que expandía los límites formales del activismo.

Durante su exilio en España, una de las fuentes de ingreso de Héctor y Ricardo fueron las novelas eróticas, tal y como detalla Héctor en su biografía, en la que las describe como "porno blando" cuya venta estaba prohibida a los menores de 18 años. Entre los títulos de sus novelas se encuentran *La farmacia de la pasión*, *La muchacha de las sábanas negras* y *Boquita hambrienta*. Según Anabitarte Rivas, "las instrucciones indicaban que al menos un coito por capítulo y en el último los pecadores debían ser castigados, no lo hacía, triunfaban y el director de la colección se lo permitía" (Anabitarte Rivas 2005, 43-44). De esta forma, Anabitarte Rivas usaba el porno *softcore* como acto de resistencia, evitando el desenlace dramático de las novelas que se venía usando como coartada para el contenido explícito de las mismas, ante el moralismo de los sectores conservadores. Por otro lado, a la vez que Anabitarte Rivas desafiaba ese convencionalismo, la editorial Ceres se lo permitía, dando muestras así de un acuerdo tácito entre industria y creadores, a raíz del cual se van poniendo a prueba gradualmente los límites de la permisividad del Estado posfranquista. Anabitarte Rivas escribía con el apodo de Gian Kisser y las obras eróticas que publicó con Ceres están catalogadas en la Biblioteca Nacional. En una carta que les envió a Armand de Fluvià y Jordi Petit el diez de junio de 1980, Héctor se refirió a la posibilidad de usar el erotismo *softcore* como estrategia activista, contribuyendo a construir un discurso "progresista" sobre la homosexualidad que fuese accesible para un público mayoritario:

> Ya hemos escrito 10 novelas eróticas. Se nos ocurre pensar que se podrían escribir en ese estilo, pero gai y progres, más progres (casi no nos censuran en Ceres). ¿La gente de *Party* podría estar interesada? El FAGC, no oficialmente, ¿podría interesarse? Por dos motivos: difundir la homosexualidad entre la gente que "no lee", y además, podría ser una fuente de recursos [...]. Pienso que los movimientos deben abarcar tanto la edición de las publicaciones "no políticas" como los llamados lugares de ambiente.[39]

En esta carta, Héctor aboga por un modelo de activismo homosexual que se aleja del elitismo intelectual para intentar acercarse, a través de las publicaciones eróticas, a personas que frecuentaban el "ambiente" sin tener

39 Anabitarte Rivas, Héctor y Ricardo Lorenzo Sanz. Carta a Armand de Fluvià, 10 de junio de 1980, Unidad 132, fondo Moviment Gai, Arxiu Nacional de Catalunya.

una consciencia política muy formada.[40] Por otro lado, según el periodista Carlos Santos, los exiliados políticos argentinos jugaron, en general, un papel significativo en dotar a las publicaciones eróticas que se multiplicaron exponencialmente en España a finales de los setenta de un aire de sofisticación e intelectualismo. Según el mismo Santos, el anhelo extremo de libertad sexual de los españoles se alineaba con los altos márgenes de beneficio que las revistas eróticas producían para compañías como el grupo Zeta, que editaba *Interviú*, *Penthouse* y otras revistas donde "el sexo deja de ser privado pecaminoso y oculto". Con respecto a la contribución de los exiliados argentinos, Santos los describe como

> activos, imaginativos y eficaces […] excelentes profesionales, todos con títulos universitarios, que aprenden el oficio en unas horas y escriben con muchísima soltura. Nunca, ni antes ni después, habrá una revista porno escrita en un castellano tan perfecto como las que edita en estos años el grupo Zeta (Santos 2015, 306-307).

De forma similar, Herbert Daniel, un guerrillero gay brasileño que vivió en Portugal en los meses siguientes a la Revolución de los Claveles, encontró en la revista *Modas e Bordados* un medio tanto de subsistencia como de difusión de la lucha feminista. Como afirmaba el propio Herbert con un sentido del humor finísimo, "¿qué mejor final podría haber en la vida de un terrorista retirado que convertirse en redactor de *Modas e Bordados*?" (Green 2018, 163). El historiador James N. Green destaca que fue durante esta etapa que Herbert comenzó a vivir abiertamente su homosexualidad, acercándose al movimiento feminista y escribiendo sobre asuntos muy dispares, desde la Conferencia Mundial sobre la Mujer celebrada en México en 1975, hasta el papel de Marilyn Monroe, su icono gay más preciado, como objeto trágico de fantasía (Green 2018, 165-167). Tanto las publicaciones feministas de Herbert en una revista de bordados como la convicción de Héctor y Ricardo de que el porno blando era un medio privilegiado de activismo homosexual apuntan hacia un campo de investigación que ofrece la posibilidad de arrojar nueva luz sobre las aportaciones de los exiliados sexo-disidentes latinoamericanos: el de la escritura en los márgenes de la alta cultura, publicaciones de bajo coste con un alto número de lectores y lectoras, que abrían espacios de resistencia en los intersticios de una actividad editorial enfocada en las ganancias y que no tenían un afán intrínseco

40 Sobre la relación entre activismo gay y *softcore*, véase Sikk (2016).

de perdurar. De forma similar, a pesar de que el exilio se solía pensar como una solución temporal, acabó dejando rastros indelebles tanto en las vidas de los exiliados como en los países a los que llegaron.

Referencias bibliográficas

Anabitarte Rivas, Héctor. 2005. *Nadie olvida nada*. Aranjuez: Ediciones Impublicables.

Anabitarte Rivas, Héctor y Ricardo Lorenzo Sanz. 1979. *Homosexualidad: el asunto está caliente*. Madrid: Queimada.

Arnalte, Arturo. 2003. *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo.* Madrid: Esfera de los Libros.

Avellaneda, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Ben, Pablo y Santiago Joaquín Insausti. 2017. "Dictatorial Rule and Sexual Politics in Argentina: The Case of the Frente de Liberación Homosexual, 1967-1976". *Hispanic American Historical Review* 97, no. 2: 297-325.

Boyd, Nan Alamilla y Horacio N. Roque Ramírez, eds. 2012. *Bodies of Evidence: The Practice of Queer Oral History*. New York: Oxford University Press.

Cabezón Cámara, Gabriela. 2015. "La pluma alzada". *Pagina12/SOY.* 23 de octubre de 2015. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4233-2015-10-23.html (26 de julio de 2021).

Calvino, Italo. 1972. *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.

Casanova, Julián y Carlos Gil Andrés. 2014. *Twentieth-Century Spain: A History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chamouleau, Brice. 2017. *Tiran al maricón: los fantasmas "queer" de la democracia (1970-1988)*. Madrid: Akal.

Cutuli, María Soledad y Santiago Joaquín Insausti. 2014. "Cabarets, corsos y teatros de revista: espacios de transgresión y celebración en la memoria marica". En *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*, editado por Jorge Luis Peralta y Rafael Mérida, 19-40. Buenos Aires: Biblos.

Fernández de Alba, Francisco. 2020. *Sex, Drugs, and Fashion in 1970s Madrid*. Toronto: University of Toronto Press.

Fernández-Galeano, Javier. 2019. "Cartas desde Buenos Aires: el movimiento homosexual argentino desde una perspectiva transnacional". *Latin American Research Review* 54, no. 3: 608-622.

Fernández-Galeano, Javier y Santiago Joaquín Insausti. 2020. "Archivos digitales queer: cartografías digitales de las redes transnacionales LGBTQ en Latinoamérica a través del archivo de Robert Roth". *Moléculas Malucas*, 29 de abril de 2020. https://www.moleculasmalucas.com/post/archivos-digitales-queer (26 de julio de 2021).

Fernández-Galeano, Javier y Gema Pérez Sánchez. 2020. "Pioneros de la fraternidad homosexual: la correspondencia entre Héctor Anabitarte y Armand de Fluvià (1974-1980)". *Moléculas Malucas*, 31 de julio de 2020. https://www.moleculasmalucas.com/post/pioneros-de-la-fraternidad-homosexual (26 de julio de 2021).

Friera, Silvina. 2004. "Oscar Masotta, el marxista de los happenings". *Página/12*, 11 de septiembre de 2004. https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-40874-2004-09-11.html (26 de julio de 2021).

Garrido, Germán. 2017. "La internacional Argentina: las cosmopolíticas queer de Copi, María Moreno y Néstor Perlongher (1971-1992)". Tesis de doctorado, New York University.

"Gay in Argentina". 1978. *GaysWeek* 62, 1 de mayo de 1978.

Gobierno de España. 1954. "Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2° y 6° de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933". 17 de julio de 1954. Boletín Oficial del Estado.

Green, James Naylor. 2018. *Exile Within Exiles: Herbert Daniel, Gay Brazilian Revolutionary*. Durham: Duke University Press.

Huard, Geoffroy. 2021. *Los invertidos: verdad, justicia y reparación para gais y transexuales bajo la dictadura franquista.* Barcelona: Icaria.

Insausti, Santiago Joaquín. 2015. "Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina". En *Deseo y represión: sexualidad, género y estado en la historia argentina*, editado por Débora D'Antonio y Máximo Javier Fernández, 63-82. Buenos Aires: Imago Mundi.

Krebs, Albin. 1999. "Jacobo Timerman, 76, the Torture Victim Who Documented Argentina's Shame, Dies". *The New York Times*. 12 de noviembre de 1999.

Labrador, Germán. 2015. "¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 4: 11-61.

Martínez, Ramón. 2018. *Lo nuestro sí que es mundial: una introducción a la historia del movimiento LGTB en España*. Barcelona/Madrid: Egales.

Mérida Jiménez, Rafael Manuel. 2016. *Transbarcelonas: cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra.

Mettini Vilas, Rubén. 2019. "Interiores gais. Recuerdos de un argentino en las décadas de los 50, 60 y 70 del siglo XX". En *Antes del orgullo: recuperando la memoria gay*, editado por Jorge Luis Peralta, 161-184. Barcelona/Madrid: Egales.

Modarelli, Alejandro. 2018. "Adiós al represor Menéndez. El cuchillo y la sangre". *Pagina12/SOY.* 2 de marzo de 2018. https://www.pagina12.com.ar/98328-el-cuchillo-y-la-sangre (14 de marzo de 2023).

Modarelli, Alejandro y Flavio Rapisardi. 2001. *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura.* Buenos Aires: Sudamericana.

Monferrer Tomás, Jordi M. 2003. "La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 102: 171-204.

Murphy, Kevin P., Jennifer L. Pierce y Jason Ruiz. 2016. "What Makes Queer Oral History Different". *The Oral History Review* 43, no. 1: 1-24.

Olmeda, Fernando. 2004. *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberon.

Peralta, Jorge Luis. 2012. "Ediciones Tirso y la difusión de literatura homoerótica en Hispanoamérica". En *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*, editado por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, 191-199. Vigo: Academia del Hispanismo.

Perfil. 2014. "Aristóteles, Kant y el general Perón", 26 de julio de 2014.

Portelli, Alessandro. 1981. "The Peculiarities of Oral History". *History Workshop* 12: 96-107.

Queiroz, Juan Pablo. 2021. "La represión a los homosexuales en la Argentina. El informe de Néstor Perlongher y la Comisión por los Derechos de la Gente Gay". *Moléculas Malucas*. https://www.moleculasmalucas.com/post/la-represion-a-los-homosexuales-en-la-argentina (14 de marzo de 2023).

Ribas, Pepe. 2017. "Julio de 1977: Jornadas Libertarias". *Kaosenlared*, 31 de julio de 2017. https://kaosenlared.net/jornadas-libertarias/ (26 de julio de 2021).

Rizki, Cole. 2020. "Familiar Grammars of Loss and Belonging: Curating Trans Kinship in Post-Dictatorship Argentina". *Journal of Visual Culture* 19, no. 2: 197-211.

Romero, Alberto. 2013. *A History of Argentina in the Twentieth Century*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Santos, Carlos. 2015. *333 historias de la Transición: chaquetas de pana, tetas al aire, ruido de sables, suspiros, algaradas y consenso*. Madrid: Esfera de los Libros.

Sikk, Helis. 2016. "Archives of Desire: Soft-Core Pornography and Activism in the 1960s". *NOTCHES,* 26 de abril de 2016. https://notchesblog.com/2016/04/26/archives-of-desire-soft-core-pornography-and-activism-in-the-1960s/ (26 de julio de 2021).

Simonetto, Patricio. 2017. *Entre la injuria y la revolución: el Frente de Liberación Homosexual. Argentina, 1967-1976*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Tamagne, Florence. 2003. *A History of Homosexuality: Europe Between the Wars.* New York: Algora.

Theumer, Emmanuel. 2017. "Políticas homosexuales en la Argentina reciente (1970-1990s)". *INTERdisciplina* 5, no. 11: 109-126.

Trujillo, Gracia y Alberto Berzosa Camacho, eds. 2019: *Fiestas memorias y archivos: política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*. Madrid: Brumaria.

Vespucci, Guido. 2011. "Explorando un intrincado triangulo conceptual: homosexualidad, familia y liberación en los discursos del Frente de Liberación Homosexual de Argentina (F.L.H., 1971-1976)". *Historia Crítica* 43, 174-197.

Archivos

Archivo General de la Administración. Madrid, España.

Arxiu Nacional de Catalunya. Sant Cugat del Vallès, España.

Cornell University Library. Ithaca, EE.UU.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_006

Un museo en el exilio: Mário Pedrosa y el arte como resistencia

Elisa Amorim Vieira

"Ser revolucionário é a profissão natural
de um intelectual"[1]
(Mário Pedrosa).

A principios de los años 1970, mientras el planeta vivía el recrudecimiento de las incertidumbres y tensiones de la Guerra Fría, Brasil experimentaba la ilusión del llamado "milagro brasileño",[2] al mismo tiempo que sufría el periodo más intenso de represión y violencia política de la historia del país, llevada a cabo por los militares en el poder. Entre los muchos activistas, artistas e intelectuales que sufrieron persecución y tuvieron que marcharse al exilio, estaba Mário Pedrosa, el más prominente crítico de arte de Brasil en el siglo XX, militante marxista ligado a la Oposición de Izquierda Internacional, además de periodista, editor y profesor de historia del arte. Sin jamás disociar sus actividades en los campos de la estética y de la política, Pedrosa fue el principal responsable por una generación de artistas que revolucionó el escenario de las artes plásticas del país. En el momento actual, en que los valores más elementales de la democracia y del derecho a la vida vuelven a ser amenazados por los que se instalaron en el poder en Brasil, más que nunca se hace necesario recordar a Mário Pedrosa y su incansable labor en defensa de los derechos democráticos y de una sociedad igualitaria y justa.

Las circunstancias que llevaron el crítico brasileño al exilio en Chile y, posteriormente, en Francia nos insertan en un momento excepcional de la

1 Entrevista en el periódico *O Pasquim*, Rio de Janeiro, año XIII, nº 646, 12-18 noviembre, 1981.

2 El llamado "milagro económico brasileño" fue el término utilizado por el gobierno militar para designar el incremento de la economía y la baja de la inflación. Como afirman las historiadoras Lilia Schwarcz y Heloisa Starling, el milagro tenía una explicación terrena. La buena *performance* económica se debía a la desinformación debida a la represión a los opositores y la censura a los medios de comunicación, impidiendo la divulgación de críticas a la política económica (Schwarcz y Starling 2015, 452).

historia latinoamericana del siglo XX. Perseguido por el régimen dictatorial instaurado en Brasil en 1964, que abrió contra él un proceso judicial por divulgar en el extranjero las desapariciones de presos políticos, asesinatos y torturas, Mário Pedrosa se vio obligado, a finales de julio de 1970, a refugiarse en el Consulado de Chile en Rio de Janeiro, donde permaneció por tres meses hasta obtener el salvoconducto que le permitió viajar a Santiago.[3] En agosto,[4] el *New York Review of Books* publicó una carta abierta al presidente de Brasil, el general Emilio Garrastazu Medici, firmada por un grupo de más de cien artistas e intelectuales, entre ellos, Pablo Picasso, Alexander Calder y Henry Moore, en la cual protestaban contra la persecución política a Mário Pedrosa y responsabilizaban al gobierno brasileño por su integridad física, apuntando su importancia en cuanto crítico de arte y pensador: "une des expréssions les plus accomplies de l'intelligence d'un pays qu'il a toujours brillamment representé et su défendre avec intransigeance et courage" (Centro Cultural Banco do Brasil 1992, 71).[5] Mário Pedrosa llegó al Chile de Salvador Allende el primero de octubre de 1970, a los 70 años. Allí lo invitaron a actuar como profesor de Estética y de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Santiago y como miembro del Instituto de Arte Latinoamericano. Así empezó su segundo exilio, que duró hasta el 9 de octubre de 1977, cuando se canceló el mandato de prisión contra él y pudo, finalmente, volver a Brasil. En una entrevista al periódico *O Pasquim*,[6] publicada en noviembre de 1981, Mário Pedrosa comentó sus dos exilios (el primero, de 1937 a 1945, a Francia y Estados Unidos; el segundo, de 1970 a 1977, a Chile y Francia) y observó que, después de terminados sus estudios universitarios –fue estudiante en la Facultad de Derecho de la Universidade do Brasil de 1920 a 1923–, había pasado la mayor parte de su vida en la ilegalidad.

---

3 Mário Pedrosa, juntamente con ocho compañeros más, entre ellos Carlos Senna Figueiredo y su compañera Maria Regina Pedrosa, sobrina de Mário, fue procesado por "difamar" al Brasil en el extranjero. A Maria Regina Pedrosa la acusaron de haber llevado a Inglaterra un gran informe sobre las violaciones de los derechos humanos en Brasil que habría sido entregado al diplomático brasileño Miguel Darcy y su mujer Rosisca y, posteriormente, a la Amnistía Internacional (Pellegrino 1982, 10).

4 La carta de los artistas fue escrita en 1971, después de que Mário Pedrosa fuera encuadrado en la Ley de Seguridad Nacional (Karepovs 2017, 167).

5 "[U]na de las expresiones más completas de la inteligencia de un país al que siempre ha representado de forma brillante y al que ha sabido defender con intransigencia y valor" (traducción propia).

6 Entrevista publicada en *O Pasquim*, el 18 de noviembre de 1981, en la que participaron, entre otros, Ziraldo, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Jaguar y Hélio Pellegrino.

En 1971, el presidente Salvador Allende invitó a Pedrosa a fundar y organizar un museo de arte moderno que contara con la adhesión de artistas de todas partes del mundo y que fuera un testimonio de la solidaridad internacional con el pueblo chileno, así como con el proyecto de cambio social y político que su gobierno intentaba llevar a cabo. El episodio –poco conocido en Brasil y quizás no muy comentado en Chile– de la organización y fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende revela el carácter internacionalista de las actividades de Pedrosa, su amplia red de contactos y la imposibilidad de disociar su concepción de arte de la militancia política. El objetivo de este texto es presentar las circunstancias que llevaron a Mário Pedrosa al exilio en Chile y luego en Francia, a la vez que se comenta la organización del Museo de la Solidaridad, su fundación en 1971 y, tras el golpe de Augusto Pinochet, del 11 de septiembre de 1973, al exilio itinerante del propio Museo por Europa.[7] Para esa tarea, han sido imprescindibles los numerosos artículos que Pedrosa escribió a lo largo de décadas en diversos periódicos, las cartas a los amigos, a la familia, a los artistas, así como los comentarios de estudiosos de su obra crítica, como Otilia Arantes, y de su pensamiento político, como Isabel Loureiro, Dainis Karepovs y Everaldo de Oliveira Andrade, entre otros. Agradezco muy especialmente a los funcionarios del Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende que me permitieron conocer el rico acervo dedicado a la fundación del Museo y a Mário Pedrosa.

Una historia en la maleta

El viejo crítico de arte que llega a Santiago de Chile en octubre de 1970 trae en la maleta una larga historia de vida dedicada al arte y a la transformación social. Nacido en un ingenio azucarero en el interior de la provincia Pernambuco, la familia decidió enviarlo a estudiar en Suiza en 1913, donde permaneció durante dos años. Al volver a Brasil, ingresó en la Facultad de Derecho de Rio de Janeiro, entró en contacto con los Modernistas[8]

7 Como consecuencia de las circunstancias políticas, el Museo se desdobla en tres instituciones de distintos nombres: el Museo de la Solidaridad (MS, 1971-1973); el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA, 1975-1990) y, por último, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA, 1991-hasta la actualidad).

8 El movimiento modernista brasileño, ocurrido en las letras y en las artes plásticas, tuvo como marco oficial la Semana de Arte Moderna que se realizó entre los días 11 y 18 de febrero de 1922, en el Teatro Municipal de São Paulo. Las figuras más emblemáticas del movimiento fueron los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Manuel

de São Paulo y con las ideas socialistas. En 1925, se afilió al Partido Comunista Brasileño que, dos años después, lo envió a la Unión Soviética para estudiar en la Escuela Leninista de Moscú. Al llegar a Berlín, sin embargo, Mário se puso enfermo y tuvo que detenerse para tratarse. Esa circunstancia adversa le permitió estrechar los lazos con la Oposición de Izquierda Internacional, en especial con Pierre Naville, director de la revista *La lutte de classe*. Al saber de la expulsión de León Trotski de la URSS, Pedrosa desistió de seguir viaje a Moscú, profundizando una trayectoria de activismo fiel a las ideas revolucionarias y contraria a la política de Josef Stalin. Por otro lado, la relación que pasó a mantener con los artistas surrealistas en este mismo periodo marcó definitivamente su visión del arte, defendiendo su autonomía y la preservación y ampliación de la libertad del artista.[9] Décadas después, en un artículo publicado en el *Correio da Manhã* el 27 de agosto de 1967, intitulado "Surrealismo ontem, super-realismo hoje", escribió: "O surrealismo quis sempre ser a poesia e a revolta em estado permanente. A arte para ele era apenas um meio, como outro, de modificar o homem por dentro, enquanto a revolução o modificava por fora, nas instituições. O revolucionário, como qualquer outro, sonha" (Pedrosa 2000b, 255-256). La referencia al sueño, explica Pedrosa, no es para nada una apología a la evasión o a la vida sobrenatural, sino una expresión de la voluntad de transformación general de las relaciones sociales. Más adelante, en el mismo ensayo, comenta la obra de René Magritte y el "processo de violação e alargamento constante do velho espaço-tempo convencional e estático" (2000b, 258), lo que relaciona con el lenguaje cinematográfico y con "um mundo de transformações simultâneas incessantes" (2000b, 260).

Como explica Otília Arantes, poco a poco la lucha por ampliar la percepción y la divulgación de los nuevos lenguajes artísticos, manteniendo siempre la militancia política, lleva a Mário Pedrosa a dedicarse al campo artístico durante casi cincuenta años, siendo uno de los grandes responsables de la actualización del arte moderno en Brasil y el principal incentivador de los nuevos artistas. Sin jamás disociar la revolución social del arte

---

Bandeira. Entre los artistas plásticos, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Lasar Segall, Di Cavalcanti e Ismael Nery. El movimiento conjugó rasgos nacionalistas e internacionalistas.

9 Según Otília Arantes, estudiosa de la trayectoria y del pensamiento de Mário Pedrosa, el primer contacto del crítico brasileño con los surrealistas se dio en Paris, en 1928, y desde entonces se ha mantenido siempre muy próximo a André Breton, llegando a traducir para el portugués el *Manifiesto por un arte independiente*, coescrito por Trotski y Diego Rivera (Arantes 2004b, 14).

de vanguardia, al volver de su primer exilio, en 1945, pasa a ser el primero a estimular el arte abstracto en el país, tornándose su principal teórico. En la década de 1960, reconoció el advenimiento del arte posmoderno y cuestionó algunos de sus aspectos retrógrados. Su actividad en la prensa nacional –en particular, en los periódicos *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* y *Jornal do Brasil*– se tornó fundamental para la diseminación de sus ideas en defensa de la autonomía del arte y de la experiencia artística como "ejercicio experimental de la libertad", expresión preferida de Pedrosa en los años sesenta.

Para comprender su defensa militante del abstraccionismo y del concretismo, vale remitirnos a un artículo del 3 de noviembre de 1951, publicado en la *Tribuna da Imprensa*, en el que afirma que

> os pesquisadores da visão dinâmica são o que há de mais contrário do escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refúgio à "torre de marfim", à velha ilusão da "arte pela arte". Al contrário, eles se colocam com os dois pés sólidamente fincados nas possibilidades do presente (2000a, 179).

A estas observaciones se suman el recuerdo de que el arte concreto nació con la Revolución Rusa y que la posterior partida de Malevitch y la de Kandinsky, que coincidieron con el suicidio de Maiakoviski, no fueron hechos fortuitos. El crítico impreca contra la imitación de la realidad inmediata preconizada por el realismo socialista y apunta esa tendencia como "a glorificação da burocracia dirigente do Estado soviético" (2000a, 182).

Es esa comprensión del arte como espacio de experimentación y de libertad que llevará a Mário Pedrosa a apoyar, incentivar, promover una de las generaciones más brillantes y revolucionarias de artistas brasileños, los autodenominados neoconcretistas, entre los cuales se cuentan, Hélio Oiticica, Ligia Clark y Ligia Pape. En ese contexto, Pedrosa se aproxima de forma entusiástica al arte ambiental de Oiticica, a los *happenings*, *performances* y otras manifestaciones artísticas que se contraponían a los valores del mercado y proponían la desacralización del arte. La reflexión acerca de la obra de Ligia Clark se torna fundamental para su percepción de la sustitución de la actitud estética contemplativa para la idea de participación del espectador.

El nuevo escenario del arte en Brasil también lo llevó a defender una concepción museográfica igualmente innovadora. En el catálogo de la exposición "Projeto Cães de Caça", realizada en 1961 en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM-RJ), Pedrosa defendió que los museos

de arte contemporáneo no podían ser confinados a las actividades tradicionales de la entidad, restringiéndose a guardar y exponer obras maestras (2004, 341). Desde su punto de vista, los museos deberían ser laboratorios de experiencias culturales que permitieran vivencias estéticas como las propuestas por Oiticica, en las que el artista rompía con el marco del cuadro y se deshacía de los soportes de la obra de arte tradicional. Esa reflexión seguramente ha sido fundamental para la actividad más relevante que le estaba reservada en Chile, la de organizar el Museo de la Solidaridad, a partir de una invitación de Salvador Allende. Como explica Claudia Zaldívar, actual directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, la idea fundacional del Museo surgió en marzo de 1971, en el marco de la "Operación Verdad", un encuentro de intelectuales y artistas internacionales invitados por Salvador Allende para observar las transformaciones llevadas a cabo por su gobierno. La iniciativa de promover donaciones de obras de arte en los medios artísticos europeos, lo que iba a permitir al gobierno de la Unión Popular crear un museo para el pueblo chileno, fue del crítico de arte español José María Moreno Galván y del senador italiano Carlo Levi. A partir de aquel encuentro, se nombró un Comité Ejecutivo, cuya presidencia quedó en manos de Mário Pedrosa, quien se valió de su prestigio como crítico de arte, de exdirector del Museu de Arte Moderna de São Paulo y de una amplia red de conocimientos en el mundo del arte para impulsar la movilización solidaria de los artistas.

Imbuido en la misión que le fuera confiada por el presidente Allende, Pedrosa dirigió una carta, en enero de 1972, a los artistas del mundo, a quienes trataba de "estimados compañeros", explicándoles el origen de la creación del Museo y la importancia de ese gesto de solidaridad en aquel momento histórico en el cual el pueblo chileno y su gobierno trataban de construir un camino hacia el socialismo y el perfeccionamiento de la democracia. La carta también informaba que diversos artistas de diferentes países ya habían enviado obras en señal de apoyo. En mayo de aquel año se inauguró el Museo, teniendo como "*vedette* propagandística", en palabras de Carla Macchiavello, el gallo pintado por Joan Miró especialmente para el Museo. Tanto para Salvador Allende como para Mário Pedrosa, la obra simbolizaba el canto de la "nueva alborada". Además, para el crítico brasileño: "El gallo de Miró representaba también la heterogeneidad del Museo y la visualidad que podía tomar el apoyo político, en cuanto permitía leer sus formas abstractas a partir del lirismo surrealista sin un contenido social evidente o como "un llamado a la acción revolucionaria" (Macchiavello

2012, 39). Se percibe, por esa declaración, que Pedrosa no perdía la oportunidad de defender el arte abstracto y el surrealismo, manifestaciones que no necesitaban exponer de manera tajante su fuerte potencial político para afirmar el compromiso con la transformación social. Como observa Flávio Moura, para el crítico pernambucano, "a foça expressiva da forma é um indutor poderoso da 'reeducação da sensibilidad do homem'" (Moura 2014, 2). Pero más allá de las cuestiones de orden artística o política, la organización del Museo de la Solidaridad involucró a un grupo de personas unidas por un propósito fundamentalmente ético. Al recordar el periodo en que colaboró con Pedrosa en el Chile de los setenta, Dore Ashton, la influyente crítica de arte norteamericana, escribe:

> Revisando documentos de la emocionante época de 1972, cuando el Museo de la Solidaridad fue concebido, noto un marcado acento en la palabra dignidad. Aprendí que entusiasmo y dignidad podían combinarse cuando me integré al increíble Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile de Pedrosa, dedicado a adquirir obras representativas del arte contemporáneo mundial para un Museo que reflejaría "La Vía Chilena al Socialismo" como definía Allende. Si hay una política en la acción de los artistas internacionales que donaron "los mejores frutos de su poder creativo", declaró Pedrosa, "es una política en el más alto sentido de la palabra, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanístico y libertario" (Ashton 2012, 49).

Las cartas a los sobrinos: relatos de solidaridad y resistencia

La organización del Museo de la Solidaridad, periodo que Dore Ashton recuerda marcado por las palabras "entusiasmo" y "dignidad", fue la actividad que llevó a Mário Pedrosa a activar y ampliar toda una red de afinidades ideológicas a través de la cual artistas de varias partes del mundo pudieron expresar su solidaridad con el Chile de Allende, contrariando así tanto la política antidemocrática de países como Brasil y España como las duras leyes del mercado del arte. En las cartas que intercambió con sus sobrinos, Maria Regina Pedrosa y su marido Carlos Senna Figueiredo, exiliados en Inglaterra en el mismo periodo en que Mário estuvo en Chile y luego en Francia, se puede notar su constante humor, incluso delante de situaciones adversas, el júbilo por la llegada de obras donadas al Museo y la preocupación por la situación política chilena que empezaba a complicarse. En carta con fecha de 5 de mayo de 1972, les explica el nombre del Museo, "bonito y significativo", comenta la crisis política que se avecina y les da detalles de las obras que ya habían llegado:

> O Miró mandou um galo, que tem servido de prato de substância para a propaganda. É realmente bonito, é o "galo cantando a alvorada". Tornou-se um bom símbolo para a retórica museográfica. Os brasileiros de Paris mandaram boas cousas, Lygia, Sergio Camargo, Piza, Esmeraldo, Krajcberg,[10] etc. Os argentinos, um grupo magnífico. O time espanhol é de primeira. Os franceses também são bons, inclusive um belo Vasalery. E acaba de chegar a primeira turma da Itália e estamos com um Calder acabado de chegar, mas ainda não aberto na alfândega. Os americanos estão anunciados. E de outras partes também: Suiça, Alemanha, Japão. A ideia foi vitoriosa, e tudo foi feito no peito e na raça. Fiquei mais sujo do que pau de galinheiro com os mômios da terra. Que fazer? Do Brasil, vinha um bom grupo, mas na última hora um general meteu a pata, e parou tudo à porta do avião (aquela gente até morde, passando-se perto) (citado en Figueiredo 1982, 19-20).

El fragmento nos da la dimensión de la diversidad de las obras, la adhesión de los artistas al proyecto del museo y también de las dificultades políticas involucradas en el envío de las obras, como el caso de las que serían donadas por artistas de Brasil, que fueron impedidas de embarcar por interferencia de un general. En julio del mismo año, en otra carta a los sobrinos, Pedrosa comenta la dificultad de recibir obras de los artistas más jóvenes, más conceptuales y performáticos, lo que implicaría muchas veces en la presencia física del artista (Figueiredo 1982, 23). En la misma correspondencia, insta a la pareja a irse a Chile, por ser donde deberían estar todos los intelectuales proscriptos. Les informa la situación del país en aquel momento y les dice que "[a] fase crítica começa a aproximar-se, e o pessoal começa a dar-se conta disso. A experiencia que se vive é fascinante, a pesar das dificuldades que por vezes aparecem e chateiam" (Pedrosa citado en Figueiredo 1982, 23).

Sin embargo, es en la carta del 18 de septiembre del 1972, en la que lamenta que los sobrinos no hubieran podido llegar a Chile tras un intento frustrado, cuando analiza de manera más detenida la situación chilena que se había agravado el mes anterior:

> Com a CIA e o imperialismo, a ofensiva momia[11] era poderosa. Mas houve um basta. E quem o deu foi a classe operária, agindo à la 1917 na Rússia. Ao chamado do governo e da CUT,[12] as massas saíram à rua e desfilaram horas

10 Pedrosa se refiere a Lygia Clark, Sérgio Camargo, Arthur Luiz Piza, Sérvulo Esmeraldo y Frans Krajcberg.

11 "Momia" significaba, en el lenguaje popular, burgués.

12 La Central Unitaria de los Trabajadores se funda en 1953, pero con el Golpe Cívico Militar de Augusto Pinochet, en 1973, es disuelta y tiene sus bienes requisados. El proceso de refundación de la entidad ocurre en agosto de 1988 (Garcés 1988).

> diante do palanque presidencial, ocupando inclusive os bairro mômios, chics, como Providência (Pedrosa citado en Figueiredo 1982, 25).

Pedrosa concluye que lo que caracterizaba la situación en aquel momento era la creciente concientización de la clase trabajadora, lo que atemorizaba hasta a los burócratas del partido. En la misma carta, Mário critica a los "super-revolucionarios" brasileños que no llegaban a Chile porque solo les interesaba la revolución en Brasil y de acuerdo con el "modelo que habían confeccionado". En cuanto al Museo, declara:

> Dei-me aqui a tarefa de criar e instalar o Museu da Solidariedade, e não largo a cousa para fugir não sei para onde. A hora das dificuldades não passou. Mas são os ossos do ofício para os que no Chile botaram na cabeça que têm de fazer a famosa transição ao socialismo (Pedrosa citado en Figueiredo 1982, 28).

Pedrosa sabía que los próximos meses serían decisivos y que el proceso revolucionario en Chile era complicado y difícil de entender.

La carta del 11 de noviembre de 1972 relata la original huelga de la burguesía, "única en la historia", contra el gobierno de la Unión Popular, y como tal movimiento fue estancado a la puerta de las fábricas y empresas industriales. Pedrosa se entusiasma por el valor de los obreros chilenos que rechazaron el orden de parar y pusieron las fábricas en marcha. Relata aún el trabajo voluntario de intelectuales y estudiantes –del cual participó–, descargando miles de sacos de alimentos para la población más pobre. Las cartas son un testimonio inestimable de una época y del total compromiso de Mário Pedrosa con los cambios sociales y políticos que ocurrían en Chile en aquel momento. Por fin, Carlos Senna y Maria Regina Pedrosa llegan a Santiago en enero de 1973. En agosto, la situación se invierte: Pedrosa se va a Europa para promocionar el Museo de la Solidaridad, mientras la pareja permanece en Chile. Las cartas cambian de dirección, pero siguen cruzando el océano.

La vuelta de Pedrosa a Chile coincidió con el golpe de Estado, en el momento en que en Santiago se exponían las obras del Museo de la Solidaridad en el Museo de Arte Contemporáneo y en el Centro Cultural Gabriela Mistral, que había abrigado la UNCTAD III (Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y Desarrollo) y que irónicamente se convertiría en la base de la Junta Militar. En aquel momento, aunque no tuviera sede propia, el Museo de la Solidaridad tenía aproximadamente ochocientas obras. La preocupación por salvaguardarlas hizo que Pedrosa

se resistiera a dejar Chile aunque su nombre figurara entre los perseguidos por la Junta.[13] Por fin, aceptó solicitar asilo en la embajada de México y, en octubre de 1973, dejó Santiago. En la capital mexicana obtuvo la documentación necesaria para solicitar su asilo político en Francia. La nueva situación política también representó un cambio radical en la trayectoria del Museo, que se mezcló al destino de todos aquellos que tuvieron que dejar Chile y, desde lejos, seguían defendiendo los principios de la democracia y del socialismo.

En Europa, Pedrosa se unió a otros miembros del CISAC (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile), entre ellos Dore Ashton, para organizar un plan de recuperación de las obras donadas al Museo de la Solidaridad. Como observa Carla Macchiavello "al poco tiempo su indignación se va encontrando con la desinformación, las negativas y finalmente el silencio. Sus colecciones se trasladan, desbaratan y son objeto de la apropiación y del deseo de distintas instituciones" (Macchiavello 2015, 14). El nuevo contexto llevó, por lo tanto, a la reconfiguración del proyecto del museo que, desde el exilio, pasó a nombrarse Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), asumiendo diferentes formatos, vinculándose con diversas instituciones internacionales, universidades, centros culturales, organizaciones de trabajadores y partidos políticos de izquierda. Su administración se estructuró con base en un secretariado y en comités de apoyo presentes en diversos países. Entre los miembros de los distintos comités, figuraban nombres como Louis Aragón, Roland Barthes, Louis Althusser, Edgar Morin, Julio Cortázar, Joan Miró, Antonio Tapiès, Rafael Alberti, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo. Los objetivos centrales del MIRSA, a pesar de todas las dificultades, se mantuvieron a lo largo de la diáspora: el de exhibir las colecciones que seguían creciendo con nuevas donaciones[14] y el de sumarse a las voces contrarias a la dictadura de

13 En la carta a Dore Ashton de octubre de 1973, Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, le da noticias de Mário Pedrosa y le dice: "On the several occasions which we talked, his basic worry, and it must be said in his honor, was the safety of the Solidarity Collection before the safety of his own life. Once he understood the terrible violence before him, he realized that to save the collection he had to first save himself. This is how he arrived to the Mexican Embassy to ask for political asylum. Please, be assured that I trust he will be in Mexico soon" (Archivos del MSSA. Cód: A.1.s0284. Disponible en: https://www.mssa.cl/archivo-museo/ [26 de mayo de 2021]).

14 Entre las obras donadas al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende estaban las arpilleras de la artista chilena Violeta Parra, que fueron rescatadas clandes-

Pinochet, configurándose como una importante referencia de la resistencia y de la solidaridad con el pueblo chileno.

En Francia, además de coordinar los intentos por recuperar las obras que habían sido donadas al Museo de la Solidaridad, Pedrosa escribió sobre arte y política, trabajando en sus *Teses para o Terceiro Mundo*,[15] sin dejar de acompañar atentamente los acontecimientos en Brasil y en Chile. En ese periodo, también realizó algunos viajes, uno de ellos al Portugal de Mário Soares, de donde vuelve con una impresión melancólica de lo que había visto: "Acabamos de voltar de Portugal, onde estivemos sete dias em Lisboa.[16] A revolução sofreu um processo de engavetamento e a Capital que era um soviete entristeceu" (citado en Figueiredo 1982, 95). El tono pesimista también se percibe en uno de sus textos fundamentales de esa época, el "Discurso aos tupiniquins ou nambás", escrito en Paris, en 1975, que se presenta como una especie de manifiesto en el que Pedrosa evalúa el escenario artístico occidental en un momento de crisis que para muchos críticos representaba el fin de la historia del arte. Tras su excepcional experiencia en el campo del arte, del activismo político y de las intensas actividades a lo largo del segundo exilio, Pedrosa pasó a considerar que el potencial creativo pendía de forma favorable e inequívoca del lado de los países pobres y subdesarrollados. Al presentar el arte que escapaba a la voracidad del mercado capitalista, el crítico apunta la indiferenciación entre cultura y naturaleza como una posible respuesta dada por la producción artística encontrada en otros rincones del mundo. Al observar las nuevas vanguardias que se presentan tanto en Europa y Estados Unidos como en los países periféricos, desde los *happenings* a la *body art*, las considera como espectáculos estetizantes que han dejado de ser experimentos transformadores. Sin embargo, al final de su exilio, Pedrosa confía en lo que puede surgir de los "danados da terra" ["condenados de la tierra"], pero para los demás solo ve un callejón sin salida, en que la aceptación de la muerte del arte aparecía como inevitable.

---

tinamente de Chile y entregadas bajo custodia a la Casa de las Américas por sus hijos Isabel y Ángel.

15 Este texto fue publicado en el número 2 de la revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, de agosto de 1978.

16 En ese viaje a Portugal, realizado en 1976, Mário Pedrosa participó del 28º Congreso de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte), cuyo tema fue Arte Moderna e Arte negro-africana: relações recíprocas.

A modo de conclusión: el legado de Pedrosa

Las reflexiones desarrolladas en el "Discurso aos tupiniquins ou nambás" expresan el espíritu con que el crítico retorna de su exilio en octubre de 1977 y guardan entrelíneas la dirección que tomarían sus nuevos proyectos. Como observa el poeta Ferreira Gullar, en el artículo publicado en el periódico *O Estado de São Paulo*, de 6 de noviembre de 1981, para Pedrosa el fin de las vanguardias no significaba el fin del arte, sino que el esfácelo del lenguaje artístico debería reconducir a las fuentes mismas de la creación que, en el caso brasileño, sería el arte indígena (citado en Paladino 2020, 214). Esa nueva formulación, según Gullar, significaba el propósito de reintegrar a su visión estética aspectos de carácter nacional, histórico y social, sin olvidar, por supuesto, el internacionalismo que siempre había norteado su pensamiento y su práctica tanto en el campo museográfico como en el de la crítica de arte y en el político, como se ha intentado subrayar a lo largo de este artículo.

Si desde antes del exilio ya se podía notar en algunos de sus textos la desilusión con respecto al arte moderno, la crítica al modelo eurocéntrico y el acercamiento a las culturas periféricas serán mucho más intensos y radicales a partir de las experiencias vividas en Chile y en Francia. Luíza Mader Paladino apunta correctamente que, en aquel momento, el cierne de la reflexión de Pedrosa se basó en la incapacidad histórica de los europeos de concebir la creación del objeto artístico fuera de la lógica capitalista, de donde derivaría el retraso en constatar el potencial del arte realizado fuera del eje occidental (Paladino 2020, 175). Para Pedrosa, si el arte precolombino, el africano y las artes prehistóricas no eran considerados por la lógica eurocéntrica, esto se debía a que no dependían del desarrollo económico, industrial o tecnológico de las naciones europeas, y con ello, el valor de sus objetos no estaba determinado por las leyes del mercado.

El interés por el arte indígena y la radicalización de su crítica sobre la herencia de la colonización, presente en el modelo de desarrollo económico seguido por los países latinoamericanos, se evidencia en los textos escritos al final del exilio y en su retorno a Brasil, así como en los proyectos que desarrolló a partir de 1977. En un contexto todavía dominado por la censura y las persecuciones del régimen militar, aunque menos ostensivas que al final de los sesenta y principios de los setenta, el crítico se dedicó de manera incansable al estudio y promoción del arte de los pueblos originarios, en la que veía el potencial emancipador con respecto al sistema artís-

tico hegemónico. Posiblemente en esa nueva dirección de su pensamiento crítico estaban presentes diálogos con pensadores latinoamericanos y, principalmente, con el escritor y antropólogo brasileño Darcy Ribeiro, amigo de Pedrosa y también exiliado en el periodo de la dictadura. A la vuelta del exilio, los dos se reunieron para organizar la muestra de arte indígena *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, a la que se sumó la artista plástica Lygia Pape.

La organización de la exposición, además de la consultoría de Darcy Ribeiro, contaría también con la participación de antropólogos y artistas, lo que permitió a Pedrosa desarrollar y exponer reflexiones que consideraba fundamentales acerca del arte indígena, en especial su carácter colectivo y participativo y el no comprometimiento de los pueblos originarios con el modo capitalista de producción. El título de la muestra llamaba la atención para una concepción del quehacer artístico integrado a la vida, a la naturaleza, al ocio y a la creatividad libertadora. Al justificar su proyecto, Pedrosa subraya que la creatividad no es un fenómeno del progreso, sino de la experiencia, la vivencia y de la defensa de las virtudes de las comunidades supervivientes: "Quero mostrar que a arte vem desta profundidade, deste nível, e não de *marchands*, Bienais ou de outras combinações que se resumen, no fundo, em valorização do mercado" (Estreva 2014, 119). En la entrevista concedida a Sonia Estreva, publicada en la revista *GAM* en septiembre de 1977, el crítico explica cómo la idea de la exposición de arte indígena nació como consecuencia de su largo exilio, cuando surgió su encantamiento por la Amazonia. Afirma que el indígena no tiene compromiso con los sistemas económicos y políticos y los artefactos que crea tienen un enorme sentido de proporción y de finalidad. Para Pedrosa, los indígenas continuaban la vieja tradición de la artesanía precapitalista, en la que Marx había encontrado el origen de todo arte (Pedrosa en Oiticica 2014, 117-118).

El proyecto de la exposición idealizada por Mário Pedrosa, que ocuparía tres pisos del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro y reuniría piezas oriundas de diversas instituciones nacionales e internacionales, siendo el principal acervo el del Museu Nacional de Rio de Janeiro, no pudo realizarse. En la madrugada del 8 de julio de 1978, un incendio de grandes proporciones destruyó más del 90 % del acervo del MAM-RJ. Como bien observó Luíza Mader Paladino en su tesis doctoral, una coincidencia trágica marca esos dos museos. Cuarenta años después, el 2 de septiembre de 2018, las llamas consumieron prácticamente todo el acervo del Museu Nacional, compuesto de más de veinte millones de piezas de inestimable

valor, especialmente la parte dedicada a los pueblos amerindios. No sería exageración afirmar que la pérdida de esas colecciones revela una negligencia estructural del poder público en Brasil con respecto a la cultura, al arte y a la memoria del país. Tras el incendio del Museu de Arte Moderna en 1978, Mário Pedrosa asumió la presidencia del Comitê Permanente para Reconstrução do MAM. Dos meses después de la tragedia, presentó la propuesta de organización del Museu das Origens, que reuniría un conjunto de cinco instituciones: Museo do Índio, Museo do Inconsciente, Museo de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. La ambiciosa proposición se fundamentaba en la idea de que el arte moderno se inspiró en el arte de los pueblos periféricos y que el nuevo museo debería tornarse un lugar de resistencia y de emancipación cultural.

Todas esas reflexiones, proposiciones e intensas actividades de Mário Pedrosa resaltan la profundidad de su pensamiento teórico, el internacionalismo que norteaba sus acciones en el campo de la crítica de arte y de la militancia política, su incuestionable coherencia en la defensa de los derechos democráticos y la permanente resistencia a los autoritarismos. Sin riesgo de caer en cualquier tipo de nacionalismo, su valoración del arte producida por los pueblos originarios se mezcla a la defensa de la supervivencia misma de estos pueblos, tema que se torna cada día más urgente y actual. En los últimos años de su vida, el crítico pasó a ver el territorio amazónico como espacio capaz de revitalizar la capacidad inventiva del arte y de producir una verdadera integración de sus gentes, basada en las posibilidades de un nuevo orden anticapitalista y antiimperialista. Tales percepciones y reflexiones, más actuales que nunca, pueden contribuir de manera decisiva a los esfuerzos de aquellos que actúan en defensa de la supervivencia de la Amazonia y de los pueblos indígenas. Ese tema se suma, por lo tanto, a todas las demás huellas materiales e inmateriales dejadas por el trabajo intelectual y militante de Mário Pedrosa. Si en Chile construyó un movimiento artístico-político en torno del Museo de la Solidaridad, en Brasil incentivó de manera decisiva la formación de una generación de artistas que introdujo un nuevo lenguaje estético, político y corporal que sigue siendo inspirador y propositivo. Por fin, su labor teórica y práctica en pro del socialismo, su trayectoria atravesada por exilios y clandestinidad y su incansable defensa de una historia del arte libertaria y pluralista son testimonios de una época de intensas contradicciones que todavía no hemos terminado de conocer y comprender.

Referencias bibliográficas

Arantes, Otília, org. 2000. *Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.

Arantes, Otília. 2004a. *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.

Arantes, Otília. 2004b. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naif.

Ashton, Dore. 2012. "El ejercicio crítico de la libertad". En *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Donación de los artistas al gobierno popular. Fraternidad, arte y política 1971-1973*. [Catálogo de exposición], 48-52. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a (26 de mayo de 2021).

Centro Cultural Banco do Brasil. 1992. *Mário Pedrosa. Arte, Revolução, Reflexão*. [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: CCBB.

Estreva, Sonia. 2014. "As vanguardas já nascem cansadas" [Entrevista a Mário Pedrosa]. En *Encontros: Mário Pedrosa*, organizado por César Oiticica Filho, 116-119. Rio de Janeiro: Azougue.

Figueiredo, Carlos Eduardo de Senna. 1982. *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares.

Garcés, Mario. 1988. "Las centrales unitarias en la historia del sindicalismo chileno". Santiago de Chile: ECO, Educación y Comunicaciones. http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9109.html (10 de agosto de 2023).

Karepovs, Dainis. 2017. *Pas de politique Mariô! Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Macchiavello, Carla. 2012. "Una bandera es una trama". En *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Donación de los artistas al gobierno popular. Fraternidad, arte y política 1971-1973*. [Catálogo de exposición], 28-43. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a (26 de mayo de 2021).

Macchiavello, Carla. 2015. "Experimentos en solidaridad y resistencia: Fondo de archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende". En *FAMSSA. Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, 9-17. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/msa_famssa_150120_paginas (26 de mayo de 2021).

Moura, Flávio. 2014. "Mário Pedrosa e o neoconcretismo: A centralidade de um projeto crítico". *Novos estud. – CEBRAP* 99: s. p. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000200137 (26 de mayo de 2021).

Oiticica Filho, César, org. 2014. *Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Azougue.

Paladino, Luíza Mader. 2020. *A opção mueseológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e imaginação social em museus da América Latina*. São Paulo: Edusp.

Pedrosa, Mário. 2000a. "Atualidade do abstracionismo". En *Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV*, organizado por Otília Arantes, 179-184. São Paulo: Edusp.

Pedrosa, Mário. 2000b. "Surrealismo ontem, super-realismo hoje". En *Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV*, organizado por Otília Arantes, 255-260. São Paulo: Edusp.

Pedrosa, Mário. 2004. “Os projetos de Hélio Oiticica”. En *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*, organizado por Otília Arantes, 341-346. São Paulo: Edusp.

Pedrosa, Mário. 2015. *Arte. Ensaios*. Org. Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naif.

Pellegrino, Hélio. 1982. “Ressureição de Mário”. En *Mário Pedrosa, retratos do exílio*, editado por Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, 9-16. Rio de Janeiro: Antares.

Schwarcz, Lilia y Heloisa M. Starling. 2015. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zaldívar, Claudia. 2012. “Un modelo cultural experimental para el mundo”. En *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Donación de los artistas al gobierno popular. Fraternidad, arte y política 1971-1973*. [Catálogo de exposición], 8-13. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a (26 de mayo de 2021).

https://doi.org/10.31819/9783968694665_007

Comprender los medios de comunicación: las extensiones del *Mail Art*.

Cómo los intercambios postales marcaron el campo artístico sud-atlántico en la década de 1970

Pablo Santa Olalla

El título de este texto hace un juego de palabras con el famoso libro de Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1996 [1964]). Allí el analista de los medios estadounidense leía la cultura de masas como un entramado semiótico configurador del espíritu de su tiempo. Pero lejos del tecno-optimismo de ese autor, las décadas extensas de los años sesenta y setenta enfrentaron al mundo con las problemáticas de una creciente conectividad transnacional que no equilibraba, sino acentuaba, los diferenciales de poder –económico, militar, cultural– en distintos territorios. El arte postal emergió en esos años, y sirve como prisma desde el cual observarlos. Esas prácticas cobraron especial relevancia en el espacio sud-atlántico, aunque también tuvieron lugar en otros ámbitos, desbordando el eje que conectaba América Latina con los países del sur de Europa para alcanzar territorios dispares: desde Europa del Este a Norteamérica, pasando por Japón o Australia. En sus encuentros en la distancia, el arte-correo se disoció de cualquier entendimiento bipolar de la geopolítica, y así pudo producir tomas de consciencia y afinidades político-estéticas que marcarían de manera significativa los modos de hacer arte experimentales y de tendencia contrahegemónica.

En palabras de Ulises Carrión, *mail*-artista mexicano afincado en Ámsterdam, el arte-correo "usa como soporte el sistema postal – un complejo sistema internacional de transportes que incluye millares de personas, edificios, máquinas, tratados internacionales y sabe dios qué más" (Carrión 1981, 12). Esta cita, que resulta obvia a primera vista, si se lee de nuevo sugiere la necesidad de tener en cuenta la cultura material del momento de emergencia y desarrollo del arte postal: el final de la Guerra Fría. Las circulaciones y las redes del *Mail Art* no se entienden sin, por ejemplo, el desarrollo del correo por avión. El sistema postal internacional ya se había regulado en la primera mitad del siglo XX; pero en el tránsito hacia los años

sesenta se da inicio al uso comercial de los motores de propulsión a chorro, que permiten ampliar las líneas, acelerar los transportes y abaratar los servicios, inaugurando el periodo que se conoce como la *Jet Age*. Más tarde, recién iniciados los setenta, la implementación de los fuselajes anchos –o *jumbo*– insiste en la extensión del sistema mundial de aviación civil, haciéndolo accesible a cada vez más estratos sociales y haciendo despuntar el fenómeno del turismo de masas (Davies 2011; Van Vleck 2013; Santa Olalla 2017; Schwartz 2020). Los tiempos se aceleran y las distancias se encogen, facilitando los intercambios lejanos en un mundo definitivamente abierto a la globalización (Rosa y Scheuerman 2008; Rosa 2013).

En esos años también se reconoce la hegemonía de los medios de comunicación de masas, así como de las industrias de la información, que mundializan la prensa escrita y fotográfica, la radio y, sobre todo, la televisión. Las teorías de McLuhan sobre la "aldea global" y las "extensiones" comunicacionales del ser humano dan la vuelta al mundo (1996 [1964]). Uno de los lugares donde el arte-correo encuentra un terreno fértil para actuar es en el exceso de información de una esfera mediática cada vez más homogeneizada, pero también fuertemente jerarquizada bajo las diferencias de poder norte-sur y este-oeste. Siguiendo de nuevo a Carrión:

> [E]n el arte postal los términos de la ecuación se han invertido: lo que en la vida diaria funciona como un sistema de comunicación, como un modo de transmitir mensajes, como un medio, en las manos de ciertos artistas se ha vuelto el soporte para todo tipo de medios diferentes para producir trabajos de arte postal (Carrión 1981, 12).

El *Mail Art* se interesa por los aspectos críticos de las ciencias sociales, de las teorías de la comunicación y del lenguaje, y desde ellos interviene en lo que el artista brasileño Cildo Meireles consideraba como "circuitos ideológicos" (Meireles 1999).[1]

En el arte-correo, la estética de la inserción y la ética contracultural toman cuerpo al encontrar temas, ideas y procesos comunes en territorios dispares. En el eje sud-atlántico, las dictaduras; entre Latinoamérica y Europa del Este, la represión estatal; a lo ancho de América, Europa y Asia, las políticas imperialistas y el desarrollismo, que conducen al do-

---

1 Meireles produce sus conocidas *Inserções em circuitos ideológicos* entre 1970 y 1976, interviniendo botellas de una marca de refrescos mundialmente conocida, o sellando billetes con mensajes políticos, y luego devolviéndolos a la circulación.

minio neoliberal. "Toda invitación que recibimos para participar de un proyecto de arte postal es parte de una guerra de guerrillas contra el gran monstruo. Toda obra de arte postal es un arma contra el monstruo dueño del castillo, que nos separa […]" (Carrión 1981, 14-15). Aun cuando Carrión no identifica exactamente qué o quién es ese "monstruo", tiene por seguro que el *Mail Art* se alza contra él, con sobres, sellos y papeles; con ideas sobre una repartición más justa de los bienes y los conocimientos; con formas que contravienen al formalismo disciplinado del proyecto moderno-vanguardista, y que son difíciles de apresar por un sistema-arte cada vez más mercantil.

Desde un enfoque lineal de la historia del arte, el arte-correo nace en los años sesenta, se desarrolla en los setenta y se satura en los ochenta. Sin embargo, tal simplificación no contempla los modos por los que esas prácticas se vinculan con su momento de emergencia en la Guerra Fría cultural. Los habituales relatos de origen y decadencia del *Mail Art* a veces olvidan los desvíos que se producen en su seno, cuyas extensiones pueden rastrearse todavía hoy en el arte útil, social y relacional. Antes que hacer un listado de características, este texto propone acceder al arte postal por una puerta lateral.[2] Empieza la historia al revés, en el momento en que el arte-correo se desdibujaba, no tanto para desaparecer, sino para infiltrarse en otros modos experimentales de hacer arte, como los conceptualismos o el vídeo. Solo en última instancia recurre a sus inicios en Fluxus y en la poesía experimental, antes para contextualizar el fenómeno que para apoyar un relato mítico de su origen. Aquí se pretende todo lo contrario a una mitificación: por ello la última parte del texto revisa críticamente la representación de género en el arte-correo. Desde esta perspectiva un tanto desviada se apunta hacia las relaciones del arte postal con esas "personas, edificios, máquinas, tratados internacionales y sabe dios qué más" que Carrión ponía en el punto de mira, así como se observa con mayor claridad cómo quedan incorporadas sus metodologías en el arte contemporáneo.

2 Los textos sobre arte postal, aunque suelen indicar la dificultad de ofrecer una descripción simple del fenómeno, incluyen habitualmente perspectivas lineales, tales como cronologías y listados de características. Una buena compilación de textos en español puede encontrarse en *Mail Art. La red eterna* (2010), libro coordinado por el artista español de arte-correo Pere Sousa. Entre los textos allí compilados que ofrecen definiciones y cronologías, se encuentran los de John Held Jr., Merz Mail –el propio Sousa–, Clemente Padín, Guy Bleus y José Luis Campal.

El entrelazamiento del arte postal con el conceptualismo y el vídeo

El 21 de marzo de 1977 Jonier Marín, artista colombiano que trabajaba en un amplio movimiento internacional a través del Atlántico, envió una comunicación a su listado de contactos. Se trataba de un llamado a la participación para "Videopost", una propuesta a medio camino entre el proyecto personal, la exposición internacional de arte postal y la experiencia con el medio videográfico. Aunque las respuestas se recibirían en la dirección del artista en París, "Videopost" estaba ideado en colaboración con el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), donde se mostró en octubre de 1977. A quien quisiese participar, Marín ofrecía la oportunidad de enviar materiales e instrucciones por correo, pensadas para grabaciones en vídeo de unos cinco minutos de duración. Él mismo recogería las propuestas y las llevaría a cabo, compilando los clips en una cinta. Para ello se serviría del equipo recientemente adquirido por el museo paulista y tendría la ayuda del personal encargado del sector de vídeo –especialmente de la coordinadora Cacilda Teixeira da Costa–.

No es casual que este proyecto de Marín fuese previsto para la escena paulista. En un marco de creciente extensión internacional del videoarte, los preliminares del vídeo artístico en Brasil se remontan a los inicios de los años setenta (Camargo Guimarães *et al.* 2010, 18), aunque las primeras muestras públicas de importancia se produjeron en las Bienales de São Paulo 12ª (1973) y 13ª (1975). Walter Zanini, director del MAC USP desde su creación en 1963 hasta 1978, era un agente especialmente atento a las nuevas experiencias artísticas. Le interesaban tanto exploraciones con medios tradicionales como con nuevos medios y dispositivos tecnológicos.[3] Viendo emerger el vídeo en su contexto, Zanini quiso incorporarlo al programa institucional. Un primer movimiento sucedió en diciembre de 1975, con el paso por el MAC USP de un artista español afincado en los Estados Unidos: Antoni Muntadas. Entre 1975 y 1976 Muntadas llevó a cabo un proyecto en circulación por América Latina, a medio camino entre la vivencia personal y el arte conceptual. Viajaba con su propio equipamiento portátil de vídeo, un Sony Portapak, y también con cintas magnéticas con algunos de sus trabajos anteriores. En cada parada realizaba la

3 En 1977, hacia el final de su periodo de dirección, Zanini acondicionó dos espacios en el museo: el "Espaço A", dedicado a las nuevas experiencias con medios tradicionales, y el "Espaço B", en el que se mostraban conceptualismos, vídeo y en general propuestas con nuevos medios (Freire 2013, 91).

Acción/Situación: Hoy, con la que confrontaba los medios de comunicación y la subjetividad de la sensorialidad humana; pero además se organizaban visionados de sus grabaciones en vídeo.[4] Aprovechando la visita de este artista, en el MAC USP se celebró un seminario sobre videoarte (MAC USP 1975). Mientras, Zanini iniciaba los trámites para adquirir equipamiento videográfico para el museo, no sin ciertas dificultades.[5]

El equipo llegó en 1976, y 1977 fue el año del vídeo en el MAC USP, en el que Teixeira ayudó a organizar varias propuestas expositivas. Por un lado, dos muestras con videoartistas de Rio de Janeiro que venían experimentando con el medio desde 1974: "7 artistas do vídeo", en el mes de mayo (MAC USP 1977a), y "8 vídeos de Sonia Andrade", en septiembre (MAC USP 1977b). Por otra parte, los proyectos "Videopost", en octubre (MAC USP 1977c), y "VideoMAC", en diciembre (MAC USP 1977d).[6] La propuesta de Marín tenía un marcado carácter internacional, mientras que "VideoMAC" se orientaba hacia el ámbito local: el museo ponía su recién adquirido Portapak a disposición de los y las artistas que quisieran experimentar con vídeo.

> De esta forma se intentará transformar las exposiciones de vídeo en una programación regular, sin el carácter de evento excepcional que han tenido hasta ahora. En cuanto a la forma de presentación, por el momento permanece casi teatral: en el Espacio B del museo, en día y hora determinados, un grupo de vídeos es vehiculado a través de aparatos de TV colocados sobre un pedestal, a pequeña distancia de un público con un máximo de sesenta personas. La reacción ante los trabajos ha sido más o menos la misma: interés, desconfianza y enfado. Curiosamente, en los debates que siguieron a las muestras, cuando fue puesto sobre la mesa el problema del aburrimiento, no hubo interés del público en discutirlo, y las personas que más se quejan de este aburrimiento son las que no faltan a los visionados. Además, para nuestra sorpresa, la gran mayoría de personas no duda en pasar dos o más horas delante de un aparato de TV, sin que haya en eso ningún síntoma de pasividad […] (Teixeira 1977, s. p.).

---

4 Muntadas realizó acciones artísticas en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, en el MAC USP de São Paulo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y en el Foro del Museo Universitario de Ciencias y Arte en México (Buccellato y Muntadas 2006). Cabe señalar la importancia que tuvieron las comunicaciones postales, telefónicas y telegráficas para la compleja organización de ese periplo personal, artístico e institucional por Latinoamérica.

5 Zanini consiguió el equipamiento a través de contactos con la artista Leticia Parente, de Rio de Janeiro (Freire 2013, 87-91; Zanini 2018, 268-272). Algunas de las comunicaciones para este fin se conservan en el archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0047_002.

6 "VideoMAC" ha sido revisada en una propuesta curatorial reciente del MAC USP, comisariada por Roberto Moreira S. Cruz. La versión en línea de la exposición puede visitarse en: http://video.mac.usp.br (9 de agosto de 2020).

La cita anterior señala la introducción "regular" del vídeo en el MAC USP, así como las reflexiones institucionales en torno a los modos de mostrarlo. Al plantear la problemática del "aburrimiento", Teixeira apuntaba hacia la importancia de la televisión en los años setenta, frente a la cual el vídeo se debía posicionar.[7] A pesar de tener un substrato tecnológico común, uno de los lemas del momento era "VT is not TV" [el *videotape* no es televisión], propuesto por Gene Youngblood en su libro *Expanded Cinema* (1970). La crítica cultural denostaba el medio televisivo por sus vínculos con la propaganda, por su deriva comercial, por la homogeneización y jerarquización de las informaciones, y por la centralidad del entretenimiento, que desactivaban cualquier forma de pensamiento fuera del marco "unidimensional" (Marcuse 1971). A este respecto, en unas notas previas a "Videopost" escritas desde Caracas en enero de 1977, Marín indicaba:

> Creo que por cualquier medio que sea, hablado o escrito, quien comunica algo busca "ganarse" al espectador [y a la espectadora], al receptor [y a la receptora] del mensaje. En esto, el capitalismo ha adquirido una perfección perversa ya que por todos los medios a su alcance y [,] en especial, por medio de la televisión como recurso inmediato de gran fascinación [,] llega al grueso del público. Creo que gran parte de ese éxito se debe en lo comercial a un uso especialísimo del tiempo. No solo por el costo programático del mismo, por su valoración mercancía, sino por la condensación de mensajes […] Ese uso sistemático del tiempo ha hecho que el [o la] televidente adquiera igualmente agilidad en lo que se le transmite. Esa metodología publicitaria entorpecedora puede emplearse con otro contenido diverso. Empleando el vídeo como instrumento de trabajo artístico pueden programarse trabajos que con un tiempo de exposición mínima se aseguren la atención y el interés del espectador [y la espectadora]. […] en el caso del vídeo, gran parte del aborrecimiento que producen ciertos trabajos, su inaguantabilidad[,] se debe en parte al uso cinematográfico o teatral del tiempo.[8]

7 En Brasil la historia de la televisión comienza en 1950, cuando Assis Chateubriand, dueño del conglomerado de prensa y radio Emissoras e Diários Associados y fundador del Museu de Arte de São Paulo (MASP) crea la TV Tupí en São Paulo, en base a una inversión privada para adquirir en Estados Unidos el aparataje tecnológico necesario. Solo entrados los años sesenta la televisión brasileña comienza a funcionar de manera "industrial", y no como un apéndice llamativo de la radio. A comienzos de esa década se regula la concesión de canales; en 1962, bajo el gobierno de Juscelino Kubitschek, se registran 34 emisoras (Jambeiro 2001, 49-52).

8 Marín, Jonier. 1977. *Tiene que ver con vídeo II*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF.

El tiempo resulta central en el vídeo. Como en el cine, pueden emplearse sus cualidades tecnológicas fotorrealistas para presentar un espacio-tiempo de aspecto objetivo; pero también pueden crearse efectos ficcionales gracias a la posibilidad de montaje. Profundizando todavía más, el efecto fotoeléctrico a través de tubos de rayos catódicos en el que se basan el vídeo y la televisión permite la grabación y reproducción mediante rapidísimos barridos del sensor y de la pantalla, refrescados decenas de veces por segundo (Downey 2017, 187-188; Mercader 1980, 14-19). En esas superficies se crea a cada instante una imagen de "tiempo que se mueve en el espacio", opuesta a las imágenes congeladas de los medios tradicionales como la pintura o la escultura (Levine 2017, 23), y de obtención mucho más inmediata que en el cine, donde se precisa de un revelado químico largo y costoso. La independencia del vídeo de largos procesos de preproducción –cine–, y de sistemas comerciales de distribución –cine, televisión–, hicieron que sus primeros usos artísticos incorporasen un tiempo sin mediaciones, muchas veces propuesto e interpretado críticamente como un tiempo "aburrido" frente al entretenimiento ofrecido por los medios de masas (Antin 1975, 64). Pero la estrategia del aburrimiento ante la aceleración temporal fue también un arma de doble filo, que generó desinterés. Para paliar este efecto negativo, en "Videopost" Marín se apropió de recursos del arte postal –que, por otra parte, también se había visto acelerado con el correo por avión–, con la finalidad de imitar el lenguaje conciso de la publicidad para volverlo contra sí mismo:

> Este medio comunicativo [el vídeo], por estar fundamentado en la organización social, podría desencadenar una contrapartida catártica en manos de creadores [o creadoras] que operasen un contra-uso de las aberraciones publicitarias, que operasen un contra-juego de reflejos incondicionados. Usted se encuentra ante una tecnología desarrollada en función de un transmisor omnipotente, que utiliza esta "memoria" para su propia conveniencia (TV política, TV comercial), abusando al máximo del potencial de seducción, inherente a la transmisión inmediata del evento ("verdad"). En las manos del [o de la] artista esta misma tecnología se libera en dirección a la alegoría, sufre un tratamiento ideológico-crítico [...].[9]

9 Marín, Jonier. 1977. *Espaço B. Videopost. 8 e 9 de outubro de 1977. Arte-vídeo. Espelho do tempo*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF.

Trabajar en contacto con una red de agentes creativos, gracias a los entramados relacionales del arte postal, permitió a Marín ensayar con ese "tratamiento ideológico-crítico" del audiovisual electrónico. Al mismo tiempo, como apuntaba Teixeira en las citas anteriores desde una perspectiva museística, el proyecto de vídeo colectivizado a través del correo permitía aligerar los modos de presentación de este tipo de trabajos, que se encontraban en vías de institucionalización. El éxito de la operación propuesta por Marín quedó reflejado en la adopción de la metodología de "Videopost" para "VideoMAC".

Debe apuntarse, no obstante, que ese modo de operar mediante llamadas a las redes internacionales de arte-correo ya se venía aplicando con anterioridad, tanto para exposiciones como para proyectos artísticos particulares, o incluso para conformar publicaciones, archivos y galerías. Muntadas, por ejemplo, durante su viaje por Latinoamérica, grabó los últimos diez minutos de la emisión televisiva en Brasil y Argentina. Mientras continuaba el viaje hacia Venezuela y México, organizó a distancia –por correo postal– una instalación de esos materiales en The Kitchen,[10] a los que se sumó una grabación similar hecha en los Estados Unidos. En *The Last Ten Minutes I* (1976) el público podía sentarse ante tres televisores y escuchar uno de los tres canales de audio a su elección, para comparar esos diez minutos finales de las televisiones brasileña, argentina y estadounidense en los que se emitían mensajes nacionalistas y religiosos. De modo significativo, esa instalación tuvo una segunda versión, *The Last Ten Minutes II* (1977), que se presentó en la 5ª Documenta de Kassel. Echando mano de sus contactos internacionales, Muntadas hizo una petición a colegas en Moscú y Kassel –Dimitri Devyatkin y Wolf Kahlen– para que grabasen esos últimos diez minutos en la Unión Soviética y Alemania Occidental, a los que de nuevo sumó su propia grabación hecha en los Estados Unidos. Recibió esos materiales gracias a la comunicación internacional, al uso del arte postal, y esta metodología transfronteriza le permitió dirigir el núcleo conceptual de su propuesta hacia el marco mundial de la Guerra Fría.

En el MAC USP también se habían usado con anterioridad modos de hacer propios de las redes relacionales, sobre todo en el comisariado. El museo universitario se había abierto a la experimentación procesual y conceptual de las nuevas generaciones de artistas, especialmente desde 1972, con

10 Espacio alternativo de Nueva York muy atento a las derivas experimentales, como el videoarte.

la sexta edición de las exposiciones "Jovem Arte Contemporânea" (JAC).[11] Pero las metodologías traídas del arte postal tomaron un lugar central con la llegada de un agente que circulaba a través del espacio sud-atlántico: Julio Plaza. Este artista de origen español, que finalmente se afincaría en São Paulo, había comisariado en 1972 la muestra internacional de *Mail Art* "Creación / Creation" en el Campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico.[12] Con ella, y en numerosos viajes e intercambios realizados junto a la artista brasileña Regina Silveira, Plaza se hizo con un importante listado de contactos de artistas conceptuales y experimentales. En 1973, Silveira y Plaza cambiaron Puerto Rico por São Paulo, donde pasaron a colaborar con Zanini en el MAC USP. Allí el español-brasileño trabajó con el director del museo para organizar la última de las muestras JAC, "JAC 8" (1974), así como "Prospectiva'74" (1974). Estas exposiciones cobraron un sentido abierto e internacional, claramente conceptual, sustituyendo la tradicional convocatoria pública local, con selección mediante jurado, por las llamadas internacionales para recibir propuestas por vía postal, sin selección ni jerarquización de los materiales recibidos. Plaza describía así la idea de "Prospectiva'74":

> PROSPECTIVA'74 codifica una actitud o pensamiento de PROSPECCIÓN, manifiesta de modo cuantitativo en el mundo actual por los [y las] artistas no insertos [ni insertas] en los circuitos de consumo convencionales […] PROSPECTIVA'74 ha sido posible gracias a una comunicación a nivel internacional entre artistas, que han demostrado un espíritu de cooperación y de autogestión, solo posible cuando existe el concepto de INFORMACIÓN y no el de mercancía (Plaza 1974, s. p.).

La "comunicación a nivel internacional entre artistas" era el núcleo conceptual de esas propuestas comisariales. Al llamado del MAC USP para "Prospectiva'74" respondieron hasta 145 (*mail-*)artistas, con figuras centrales para el fenómeno como el uruguayo Clemente Padín, el argentino Edgardo Antonio Vigo, el alemán Klaus Groh, o el ya mencionado Ulises

11 De manera significativa, en la "JAC VI" (1972) se loteó el espacio expositivo del MAC USP, sorteando cada demarcación entre los y las artistas que habían enviado materiales a la convocatoria. Esto abrió un proceso de discusión y polémica en el que Zanini se dispuso a escuchar las propuestas y demandas de los y las artistas jóvenes. Durante el periodo de apertura de la muestra, el museo se transformó en un lugar donde sucedían distintas experiencias y procesos, desbordando la simple presentación de productos acabados (Freire 2013, 34-38).

12 Allí ejercía como artista invitado y como profesor, junto a su pareja Regina Silveira, a quien había conocido en Madrid (Santa Olalla 2020, 106-124).

Carrión. Se recibieron trabajos *intermedia*, que tenían muy presente su portabilidad. Y como era habitual en las muestras de arte postal, se expusieron junto a un gran mural elaborado con los sobres y paquetes en los que habían llegado al museo.

Ese gesto de transparencia ante la metodología empleada se repetía en "Videopost". Allí también se expusieron los materiales de trabajo, las instrucciones y la parafernalia postal, que además quedaron incluidos en la videograbación final a modo de inserciones entre los clips. Al llamado de Marín respondieron dieciséis agentes: el venezolano Itamar Martínez; los franceses Jean Kuhl, Alain Snyers, Fred Forest, Hervé Fischer y el grupo Untel; el argelino afincado en Francia Rachid Koraichi; los uruguayos Oscar Caraballo y Padín; los italianos Antonio Ferro y Romano Pelli; el japonés Mukata Takamura; el argentino Vigo; el alemán Groh; el belga Eduard Bal; y el polaco Pawel Petasz. Como destacó la prensa, "no son necesariamente 'artistas de vídeo' […] ni se interesan por el videoarte" (Silva 1977); pero todos eran agentes con una fuerte participación en las redes de arte postal, y con una práctica que se acercaba decididamente al conceptualismo. Algunos envíos proponían juegos con la temporalidad, como los cinco minutos reales medidos por un reloj –Vigo– o por unos labios que cuentan los segundos, en silencio –Groh–. Otros planteaban cuestiones relativas a la creación artística, como la angustia, la imaginación o la entropía y el caos destructivo –Martínez, Ferro, Snyers–. Había reflexiones sobre la imagen y el audiovisual, tanto en la publicidad como en la televisión –Kuhl, Fischer, Forest, Takamura, Petasz–. Algunas propuestas bebían de los recursos de la poesía experimental, visual y sonora –Caraballo, Vigo, Marín–, mientras otras experimentaban con el arte en el espacio público –Padín, Grupo Untel, Bal– o con el cómic –Pelli–. En general, todas tenían una inclinación ideologizada, muy crítica con el contexto de avance de la sociedad mediática y de consumo. Varias de ellas señalaban las dictaduras y la represión en distintos puntos de América Latina –Caraballo, Padín, Fischer, Forest–.

Clemente Padín, entre la "desmaterialización" y la acción artística ideologizada

La propuesta de Padín para "Videopost" es significativa de la confluencia del arte postal con el conceptualismo y el vídeo. Durante los años setenta esas prácticas compartieron un mismo espacio creativo y ciertas metodo-

logías. A menudo abordaban el análisis de un fenómeno socio-cultural, o exponían una crítica, muy atentas a los contextos políticos y artísticos. Por ello, y también para buscar desde la historiografía una discutida especificidad regional, en América Latina ha cobrado importancia la categoría de "conceptualismo ideológico". Esta terminología fue propuesta por el teórico español Simón Marchán en 1974;[13] en los años noventa fue apropiada por algunos discursos que intentaban recuperar los conceptualismos latinoamericanos bajo un enfoque global (Ramírez 1993; 1999); y posteriormente ha sido revisada para analizar en qué grado la categoría y su rescate ayudaban a sostener esquemas epistemológicos jerarquizantes, del tipo centro-periferia (López 2017, 26-34). Sea como fuere, esa tendencia hacia la ideologización debe puntualizarse en cada caso, y resulta manifiesta en la sugerencia de Padín para organizar y grabar en vídeo una "campaña de sensibilización estética".

En aquel año de 1977, en el que los países del Cono Sur se encontraban bajo dictaduras militares fuertemente represoras,[14] Padín proponía colgar en el espacio público de São Paulo un gran mural con carteles al estilo de Piet Mondrian, con líneas y planos de colores básicos. Esperaba que la gente añadiese mensajes políticos, cosa finalmente simulada por Marín durante la realización del vídeo. Tanto la ficcionalización de la intervención, como el hecho de que en el vídeo aparezca un solo cartel y no todo un mural, seguramente responden a la peligrosidad del contexto. En el clip puede observarse el cartel en un pilar, en la parte superior de una escalera llena de gente. Se lee la inscripción "Comisión estética Piet Mondrian". Una persona tacha la palabra "estética" y la sustituye, quedando escrito "Comisión política Piet Mondrian". Otra mano dibuja un corazón atravesado por una flecha; otra tacha el nombre de Mondrian y lo sustituye por el del

13 El libro de Marchán *Del arte objetual al arte de concepto* aparece en 1972. En 1974 es ampliado, incluyendo un apartado sobre arte conceptual donde aparece la denominación "conceptualismo ideológico" para hacer referencia a procesos conceptualistas abiertos en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires (Marchán 1986, 269). El libro ha tenido sucesivas reediciones, aunque el texto se ha mantenido siempre igual desde 1986, cuando el autor incluyó un "Epílogo sobre la sensibilidad 'posmoderna'".

14 En Brasil la dictadura comenzó con el golpe de estado de Castelo Branco sobre el gobierno de João Goulart en 1964, y duraría hasta 1985 (Fico 2015, 33-59). En Uruguay, Juan María Bordaberry se alió en 1973 con los sectores más conservadores y con el ejército para cambiar su precedencia democrática por un gobierno *de facto*, que continuaría de ese modo también hasta 1985 (Lessa 1996).

"Ché".[15] En la sugerencia de espacios para la libertad pública de expresión se observa una crítica ante la situación sociopolítica latinoamericana. Pero la referencia a Mondrian también denota un posicionamiento irónico ante la tradición artística europea; esto es, una confrontación con la historización e institucionalización del proyecto moderno-vanguardista, y con el sistema-arte emergido de esos procesos. En el arte-correo, otros y otras agentes también se posicionaron críticamente contra las políticas artísticas y la tradición histórico-artística, como el argentino Vigo, quien mantuvo estrecho contacto con Padín. En términos similares, Vigo planteaba:

> No creemos en el carácter subversivo [del arte] pero sí en el revolucionario, apresurándonos a aclarar este concepto. No estamos de acuerdo que una obra en sí, sea revolucionaria. Por el contrario, la obra es el producto de una revolución. Sí creemos en TODO EL PROCESO REVOLUCIONARIO DEL ARTE que, basado en su inconformismo, testimonia una constante creatividad en la parte experimental y que presurosamente lo Oficial lo descarta y obliga a nuclearse dentro del manierismo o directamente en una HISTORIA DEL ARTE OTRA. El ARTECORREO, así como numerosas tendencias investigadoras contemporáneas, sin ninguna duda serán parte de esta HISTORIA DEL ARTE OTRA. Correremos el riesgo de equivocarnos al aventurar el futuro, por no desconocer que el hombre de por sí practica el abusivo derecho de la posesión del objeto y además es maniático por coleccionar y valorar lo que POSEE (Vigo 1976, s. p.; mayúsculas del original).

En la cita anterior resulta destacable el modo por el cual Vigo emplea el concepto de una "historia del arte *otra*". Con él aclara que la potencia experimental y subversiva del *Mail Art* proviene de su posicionamiento marginal respecto a los cánones de la modernidad occidental tardía. En esa propuesta de una historiografía artística organizada desde la subalternidad resuenan las epistemologías o los paradigmas "otros" que han teorizado más recientemente autores como Walter Mignolo o Boaventura de Sousa Santos. Desde una genealogía crítica que se remonta hasta el trabajo del sociólogo peruano Aníbal Quijano, la teoría decolonial latinoamericana contemporánea propone un "pensamiento fronterizo" que sea útil para

15 Estos gestos son sugeridos por Padín, como ejemplos, en el croquis de su envío postal, en el que además se añade una gran inscripción en el centro del cartel que dice "JUSTICE!". Así consta en una carta enviada por el uruguayo al artista venezolano Itamar Martínez, quien seguramente hace de contacto entre Padín y Marín (Padín, Clemente. 1976. *Carta a Itamar Martínez, Montevideo, a 15 de noviembre de 1976*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF.).

analizar el "sistema-mundo moderno/colonial", e incluso presenta alternativas al occidental-centrismo al fomentar la diversidad de lugares de enunciación y perspectivas (Mignolo 2011 [2000]; De Sousa Santos 2009; De Sousa Santos y Meneses 2014). Las palabras de Vigo ponen en relieve cómo las redes de arte postal suponían un espacio de intercambio intelectual en el que los y las agentes, aun bajo los impedimentos de sus distintos contextos opresores, podían encontrar relaciones subversivas de afinidad político-artística a través de los contactos a distancia.

La "campaña de sensibilización estética" de Padín no requería de grandes medios para su realización, como era habitual en el arte postal. No obstante, dependía de una colectivización de las acciones y de un posicionamiento activo frente a las tendencias del contexto. De este modo, el trabajo del uruguayo para "Videopost" se relaciona con otros realizados años antes, al hilo de algunas reflexiones que le llevaron a plantear un "lenguaje de la acción": una gramática específica de los actos creativos que, aunque muy indefinida en sus postulados, debía permitir la intervención del arte en el cuerpo social. Como medio de expresión y comunicación, el arte podía servir para articular mensajes políticamente cargados; y para componer esa gramática, Padín compilaba aquellos ejemplos que le enviaban sus colegas en la cercanía postal. La especulación sobre ese "lenguaje de la acción" quedó plasmada en objetos teórico-prácticos, como publicaciones o trabajos de arte-correo. El más relevante es el opúsculo *Hacia un lenguaje de la acción* (1977), hecho –cómo no– mediante un llamado a las redes de arte postal. En él Padín agregó diversas propuestas, que consistían en instrucciones, composiciones gráficas o fotografías con un fuerte carácter ideológico. El propio título del opúsculo sugiere que la elaboración de esa gramática no tenía un carácter conclusivo, sino buscaba abrir un proceso de diálogo y discusión. Además, en este caso la metodología editorial apoyaba esa procesualidad, ya que Padín realizó ejemplares distintos entre sí, en los que variaba la compilación de casos. Con ello no solo insistía en la variabilidad del "lenguaje de la acción", sino también se oponía a la unicidad de los productos artísticos tradicionales.

La multiplicidad, el archivado y la difusión de listados y compilaciones son propias *Mail Art*. Y el *mail*-artista uruguayo, según un criterio ideológico particular, quizás utópico pero vinculado fuertemente con el aquí y ahora, se sirvió de esos modos de hacer para dar visibilidad a prácticas político-artísticas que buscaban afectar a la sociedad, luchando contra ese "gran monstruo" del que hablaba Carrión. En *Hacia un lenguaje de la*

acción algunos materiales buscaban regenerar la situación del arte, como unas fotografías del español Mariano H. de Ossorno en las que sostiene pancartas con los lemas "Arte es acto anónimo" –en un espacio interior– y "Capture su poco de realidad" –en la calle– (Padín 1977, 6-7). O como la propuesta *O artista está ao serviço da comunidade* (1974), que el propio Padín presentó en la muestra "Prospectiva'74" del MAC USP, y que consistía en un servicio de guía y transporte para hacer más accesible al público el arte conceptual allí expuesto (Padín 1977, contraportada). Pero más allá del arte, el "lenguaje de la acción" permitía señalar los elementos alienantes en la sociedad, e incluso proponer modos de combatirlos. El chileno Guillermo Deisler –exiliado en Europa tras el golpe de Pinochet en 1973– proponía un poema visual en el que la poesía aparece al mismo tiempo como medio de comunicación y como instrumento de lucha (Padín 1977, 2). Una fotografía del poeta experimental francés Julien Blaine muestra un automóvil Fiat 500 con el cartel "Observa. La revolución en marcha" (Padín 1977, 11). El italiano Enrico Baj era todavía más directo, y en su imagen se observa un grupo de gente variada, sonriente, manifestándose tras pancartas de "Golpe de estado" (Padín 1977, 12).

Los ejemplos anteriores muestran cómo ese "lenguaje de la acción" tomaba forma. Pero el proceso de investigación artística que condujo al *mail*-artista uruguayo hacia su reconocimiento había sido largo. Quedó publicado dos años antes, en el libro *De la représentation a l'action* (1975), editado en Marsella dentro de la colección "Les anartistes" de las Nouvelles Éditions Polaires, organizadas por Blaine. Durante los años setenta, y gracias a la conectividad dada por el arte-correo, Padín experimentó un tránsito singular entre la poesía experimental y el arte conceptual que ilustra de manera significativa las extensiones e intercambios entre esas prácticas artísticas. En 1971 lanzó a las redes de arte postal la serie de *Inobjetales*: cuatro propuestas en las que se observa cómo el "lenguaje de la acción" se introduce poco a poco, primero de manera práctica, y luego cada vez más reflexiva. El segundo *Inobjetal*, por ejemplo, consistía en una hoja doblada y cerrada, con indicaciones de "Prohibido" en el exterior, en varios idiomas. Si la persona receptora la abría, se encontraba con un texto en español e inglés, en el que se decía que el hecho de haber desobedecido al mensaje inicial producía una sensación agradable. También se animaba a llevar a cabo actos similares "que atenten contra el sistema", asegurando que "el arte inobjetal propone justamente eso: actuar sobre la realidad y no sobre

un substituto representativo de esa realidad como lo son los lenguajes artísticos conocidos" (Padín 2010 [1975], 116).

Para luchar contra la unicidad de la obra de arte tradicional, las propuestas de Padín eran múltiples enviados a las redes de arte postal. Para deshacer la autoría, proponía que fuese la acción del público receptor la que completase el trabajo. Por ello, en adelante serían principalmente sus colegas *mail*-artistas quienes llevarían a cabo las propuestas con el "lenguaje de la acción", que él se limitaría a compilar. Ese cierre en diferido del circuito de comunicación artística, dado por las redes de *Mail Art*, servía para plantear cómo y en qué grado la producción artística consistía en la actividad comunicativa misma, especialmente cuando esta incluía contenidos políticamente activos. De ese modo, el "arte inobjetal" de Padín también contravenía la objetualidad tradicional del arte. Y se acercaba al conceptualismo, marcado por un proceso de "desmaterialización" que cobró importancia internacional en los años setenta gracias a un difundido texto de Lucy Lippard y John Chandler: "The Dematerialization of Art" (1968). Estos críticos estadounidenses proponían que algunos movimientos en el arte reciente, como la antiforma o el arte conceptual, eran una reacción "ultra-conceptual" ante el arte "emocional" e "intuitivo" de tendencias previas –como el expresionismo abstracto o el informalismo–. Pero sobre todo, lo que Lippard y Chandler planteaban era una modificación de la producción artística con la cual la idea sustituía a la materia.

Sin embargo, hay otra ascendencia latinoamericana de ese proceso de "desmaterialización" artística en la que los *Inobjetales* de Padín encajan mejor. Antes que centrarse en la sustitución completa de los objetos por los conceptos, esta genealogía paralela propone que las cosas cobran importancia por sus cualidades comunicativas, transmisivas, como contenedores de significados que, además, pueden ser apropiados y desviados. A finales de los años cincuenta, la teoría del "no-objeto" del teórico brasileño Ferreira Gullar (1959) ya proponía una objetualidad desviada. Una década después, Óscar Masotta teorizaba en Argentina el concepto de "desmaterialización", en torno a sus propias prácticas proposicionales, comunicacionales y de *happening*, además de las del Grupo del arte de los medios –Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby– (Masotta 2017). Los rastros continúan en el tiempo, y en los años setenta atraviesan el "arte inobjetal" de Padín. Ya en el tránsito hacia los ochenta, se reflejan en la categoría de los "no-objetualismos" propuesta por Juan Acha (Acha 1981, 138-189), que incluye las ambientaciones, el arte pobre, el térreo, las accio-

nes corporales, el conceptual o las imágenes lumínicas y electrónicas, entre otros modos de hacer del momento.

En el quinto capítulo del libro *De la représentation à l'action*, Padín analiza crítica y retrospectivamente sus propias propuestas, inmersas en esa deriva hacia el "lenguaje de la acción". Expone cómo fueron ideadas, y también sus puntos débiles; especialmente uno relacionado con la "desmaterialización". No debe dejar de observarse que ya en el propio título de los *Inobjetales* se explicita esa búsqueda de la superación del objeto:

> Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no ver: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción del objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante […] Es así que hemos vuelto a nuestro punto de partida: tenemos la conciencia nebulosa de la existencia de un lenguaje de la acción y hemos detectado la naturaleza de su signo […] (Padín 2010 [1975], 123-124).

El artista postal uruguayo reconoce la imposibilidad de trabajar con una ausencia completa de materialidad. Debe haber un objeto, un medio físico que transporte la información, aún en un circuito de comunicaciones articulado mediante una gramática difusa de la acción político-artística. Es precisamente aquí donde ofrece la definición más detallada del "lenguaje de la acción", que no es sino una serie de preguntas abiertas, recogiendo las dudas del propio artista tras sus investigaciones teórico-prácticas:

> ¿Cómo se puede articular una frase mediante el lenguaje de la acción? ¿Cuáles son las unidades no significativas o significativas? ¿Existe un diccionario o código de actos? ¿Será posible superar el nivel de expresión referencial y acceder a niveles de expresión estética utilizando un lenguaje de la acción? La historia, ¿será un largo discurso de la acción transformadora del hombre sobre el mundo? Y, ¿en qué medida, cada uno de nosotros se integra en ese discurso, es decir, cómo nos integramos en la historia? ¿Y, en qué medida, transformamos el mundo con nuestros actos? (Padín 2010 [1975], 124).

El recorrido que plantean estas preguntas es singular. En un reducidísimo número de palabras, Padín expresa un complejo proceso que parte del análisis semiótico del lenguaje para dirigirse hacia la comunicación artística. La superación de la tradición artística mediante el empleo de la acción lleva a este artista a cuestionarse el modo por el cuál la historia funciona como una especie de repositorio de la "acción transformadora" del ser hu-

mano. Del ámbito general de la humanidad, vuelve a la acción del sujeto, preguntándose cómo cada persona "se integra" individualmente en esa historia. Desde ahí, solo un pequeño paso es necesario para preguntarse por el presente, por cómo "transformamos el mundo con nuestros actos". Para Padín la respuesta final queda en el orden de la política, y toma la forma de esa gramática de la acción que, cuando se formaliza, tiene el aspecto de una contracultura de la protesta.

El arte postal como deriva de la poesía experimental (y coda desde la perspectiva de género)

Hasta aquí han sido revisadas las extensiones del arte-correo en el vídeo y el conceptualismo, e incluso en ámbitos que desbordan el campo artístico, como ese activismo social, político e ideológico que destila el "lenguaje de la acción" de Padín. Pero el arte postal también puede ser leído como una extensión, a su vez, de la poesía experimental. En Latinoamérica, en la diáspora latinoamericana en otras latitudes, así como en Europa y los Estados Unidos, muchos y muchas artistas postales comenzaron sus trayectorias en el ámbito de la escritura poética. Su curiosidad por modos de escritura innovadores, que fuesen más allá del lirismo tradicional, junto a una voluntad por conocer otros contextos –fuese viajando o por contactos postales– les llevó a entrar en comunicación con colegas en la experimentación, buscando afinidades hasta establecer un entramado internacional. El intercambio de informaciones y teorías sobre la poesía de vanguardia dio paso al envío de poemas, y conforme estos se volvieron concretos, visuales, experimentales, el campo se fue ensanchando hacia el arte-correo. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la correspondencia ya había sido usada por algunas de las corrientes artísticas más relevantes desde la primera mitad del siglo XX, tal y como recoge, por ejemplo, Zanini:

> Precedentes históricos de esta teoría/práctica son encontrados en el movimiento futurista y en Dadá, en la edición de revistas y en el intercambio de correspondencia de sus protagonistas. En Duchamp. El grupo Fluxus debe haber sumido un papel influyente desde la década de 50 (Zanini 1985, 82).

O también el propio Padín:

> Los antecedentes históricos de esta forma de comunicación artística, al igual que muchas manifestaciones del arte moderno, deben buscarse en las expe-

> riencias de los futuristas y dadaístas, siendo la obra de Marcel Duchamp el precedente más importante. Fueron precisamente los impulsores del movimiento neo-dadaísta "Fluxus" (George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier, Joseph Beuys, Ken Friedman, Ray Johnson, Vostell, etc.) quienes lo reactualizan a comienzos de la década de los 60 y desde esa fecha el movimiento (the network) no ha cesado de crecer y expandirse por todo el mundo sumando, hoy miles y miles sus cultores en todos los pases del mundo, incluidos a los socialistas (Padín 2011, 81).

Pero las comunicaciones entre agentes de Fluxus, de la poesía experimental, y más tarde del arte postal, se vieron paulatinamente aceleradas por la facilidad de contactos en la *Jet Age*, como se apuntaba al comienzo de este texto. Que esos entramados no han "cesado de crecer y expandirse por todo el mundo", como indica Padín, es consecuencia también de las condiciones materiales que posibilitaron la circulación de ideas, personas y objetos a través del sistema postal. En este sentido, la internacionalización de la poesía experimental se articuló sobre todo gracias al intercambio de publicaciones, y a la realización de exposiciones colectivas, en las que se transitó rápidamente desde las experiencias concretas a las visuales, y de ambas hacia un arte de carácter conceptual, compartido a través de correspondencia.

Sería excesivamente demorado hacer una enumeración de las publicaciones y exposiciones relevantes para este proceso, aun estrechando el marco en América Latina. No obstante, el caso de Vigo puede servir de ejemplo significativo. Este poeta experimental y artista de la comunicación a distancia publicó, desde La Plata, las revistas *WC* (1958-1960), *DRKW* (1960), *Diagonal Cero* (1962-1969) y *Hexágono'71* (1971-1975), de amplia circulación internacional, en las que la poesía visual dejaba paso a proposiciones conceptuales.[16] En 1969 organizó la "Exposición internacional de novísima poesía" en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, que incluía trabajos de poesía visual y objetual, algunos de ellos acercándose al arte procesual, los ambientes y el *happening* (Pérez Balbi 2008, 36-50). Seis años más tarde, en 1975, comisarió junto al artista Horacio Zabala la "Última exposición internacional de arte correo" en la Galería de Arte Nuevo de Buenos Aires, cuyo título irónico expresa la multiplicación de este tipo de iniciativas (Alcino 2017, 86-87). Podrían realizarse cronologías simi-

16 El Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) en La Plata ha compilado y digitalizado estas publicaciones, que pueden encontrarse en línea en: http://caevediciones.blogspot.com (9 de agosto de 2020).

lares con otros y otras agentes de Latinoamérica, como los mencionados Plaza, Padín y Carrión, o los venezolanos Dámaso Ogaz y Diego Barboza, o la argentina Graciela Gutiérrez Marx, o el brasileño Paulo Bruscky, entre muchos y muchas.

De los entramados de poesía experimental, el arte-correo absorbió principalmente dos metodologías entrelazadas: la conectividad y el trabajo mediante proyectos colectivos. Pero además de los procesos relacionales, estos modos de hacer arte también comparten otros aspectos que tienen que ver con la propia práctica creativa. La tipografía y los recursos editoriales eran apropiados en la poesía experimental para confeccionar, por ejemplo, poemas visuales. De un modo todavía más radical, en el *Mail Art* se produce también la absorción e interiorización del medio de transmisión empleado:

> Así como el hombre [o la mujer] al expresarse, lo hace buscando múltiples canales, el [o la] artista vehiculiza su creatividad a través de múltiples formas. Ambos organizan un lenguaje y continúan su creación en la búsqueda de nuevos códigos. Ejemplo de ello lo ofrece el artista plástico [o la artista plástica] que trabaja en el área de investigación, quien usa los medios de comunicación "convencionalmente no artísticos", alterando su función. Y prueba de esto último es la síntesis a la que se ha llegado en esta nueva forma expresiva, el ARTE-CORREO. Aquí existe una confluencia de dos sistemas comunicativos: el [o la] artista se vale del correo para difundir su mensaje, para llegar al receptor [o a la receptora] de su obra. […] en el nuevo lenguaje artístico que estamos analizando, el hecho de que la obra deba recorrer determinada distancia es parte de su estructura, es la obra misma. La obra ha sido creada para ser enviada por correo, y este factor condiciona su creación (dimensiones, franqueo, peso, carácter del mensaje, etc.). El correo, entonces, no agota su función en el desplazamiento de la obra sino que la integra y condiciona (Vigo y Zabala 1976, s. p.)

Vigo y Zabala destacan ese proceso por el cual el arte postal se hace uno con la cultura material de los sistemas de correo, modificándose a sí mismo en un procedimiento recursivo para aprovecharlos a su favor. Emplean el ejemplo de transportar una escultura: aunque se la envíe por correo, no cambian sus condiciones, pues la movilidad no ha sido incluida desde el propio proceso de ideación y creación, como sí sucede en el arte-correo. Este es, quizás, uno de los aportes más relevantes del arte postal, ya que, como ha sido observado en el vídeo y el arte conceptual, la atención al propio medio o canal de expresión, y la interiorización de sus características, retornan en distintas tendencias artísticas desde los años setenta hasta la actualidad.

Los modos de hacer del *Mail Art* se expanden, como ha sido observado, tanto hacia otros ámbitos artísticos como desde el arte hacia sus contextos. No obstante, este texto no puede concluir sin hacer siquiera un comentario sobre el género en el *Mail Art*, de modo que este fenómeno artístico pueda apreciarse mejor en toda su extensión, sin idealizaciones. Como se habrá podido notar en lo anterior, se ha hecho un esfuerzo por incluir el femenino allí donde parecía necesario, incluso en las citas literales de otros autores. Aunque este gesto podría no ser suficiente: la mayoría de los casos mencionados son de artistas hombres. Hubo algunos –bastantes– casos de mujeres participando en las redes de arte-correo: entre otras, la argentina Gutiérrez Marx, la brasileña Silveira, o la italiana Mirella Bentivoglio. Esta última llegó a proponer una sección entera, con 25 artistas mujeres, dentro de la muestra de arte postal comisariada por Plaza para la 17ª Bienal de São Paulo (1983). En esa ocasión, Bentivoglio afirmaba:

> Estas páginas [las intervenciones de este grupo fueron realizadas sobre hojas en formato cuadrado] son producidas por mujeres italianas, en un área de experimentación intermedia entre la expresión verbal-poética y gráfico-icónica. La mujer tiene profundos motivos para actuar en esta zona de frontera. Es ahí que encuentra el contexto más adecuado para una transgresión disciplinada de los códigos fundados por el hombre, en la larga historia de la creatividad masculina. Históricamente excluida del uso de la palabra en público y de la práctica de la manipulación de los colores, toda intención de códigos que le permita comunicarse fuera de los esquemas existentes representa para ella un buen terreno (Bentivoglio 1981, 17).

Un estudio de cuatro de las exposiciones más relevantes de *Mail Art* en el estado español ha revelado que un 79,18 % de los participantes fueron hombres, un 16,82 % mujeres, y el 4 % restante, grupos o participantes cuyo género no ha podido identificarse.[17] Estas cifras, aunque son claramente insuficientes, están muy por encima del 5 % de representación que las Guerrilla Girls observaron en las colecciones del Metropolitan Museum de Nueva York, y plasmaron en su conocido póster *Do Women Have To*

17 Las exposiciones analizadas son “Tramesa postal” (1973) en la Escola Eina de Barcelona –la primera muestra de arte-correo en España–, “Libros y no libros de allá” (1978) en la madrileña Galería ámbito, “Tramesa postal / Mail Art Exhibition” (1980) en la galería Metrònom de Barcelona, y “Envia’ns el teu joc” (1981) en la Galeria Canaleta de Figueres. Este estudio se detiene en 1981, cuando las exposiciones se hacen ya tan numerosas que no permiten una revisión detallada (Debeusscher y Santa Olalla 2018).

Be Naked To Get Into The Met. Museum? (1989).[18] Aún sin una representación equilibrada, la presencia comparativamente elevada de mujeres en el *Mail Art* es uno de los aspectos que permitían a Bentivoglio hablar de este ámbito artístico como un espacio liminar en el que era interesante trabajar. Las redes de arte-correo se planteaban como un espacio democrático y horizontal, con un discurso dirigido hacia la justicia social. En ellas se activaban procesos colectivizados en los que, en teoría, no se realizaba ninguna selección de las propuestas recibidas. Pero a pesar de haber una mayor representación de género que en otros espacios artísticos, no puede hablarse de una situación equilibrada. Desde una perspectiva desmitificadora paralela, en los años ochenta Ulises Carrión veía claro que las ideas preconcebidas sobre la horizontalidad del arte-correo eran en cierto sentido ilusorias, y se quejaba de su idealización: "Se alza la cuestión, ¿cómo el adjetivo Postal afecta realmente al sustantivo Arte? Se han dicho muchas trivialidades al respecto. Se ha dicho que el Arte Postal es fácil, barato, despretencioso y democrático. Todo tonterías" (Carrión 1981, 13).

Referencias bibliográficas

Acha, Juan. 1981. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Alcino, Valeria. 2017. "Arte Correo. Una estrategia de resistencia política / Mail Art. A Strategy of Political Resistance". *Jornadas Internacionales de Estudio sobre y desde Edgardo Antonio Vigo*, Noviembre: 83-94. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Antin, David. 1975. "Video: The Distinctive Features of the Medium". En *Video Art*. [Catálogo de exposición], editado por Suzanne Delehanty, 57-74. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

Buccellato, Laura y Antoni Muntadas. 2006. "Conversación con Antoni Muntadas". En *Muntadas. Bs.As*. [Catálogo de exposición], organizado por Laura Buccellato, 120-133. Buenos Aires: Fundación Telefónica

Carrión, Ulises. 1981. "A Arte Postal e o Grande Monstro / Mail Art and the Big Monster". En *16ª Bienal de São Paulo. Arte Postal*. [Catálogo de exposición], 12-15. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.

Camargo Guimarães, Andrea *et al.*, eds. 2010. *Cronologia de Artes Plásticas. Referências 1975-1995*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/IDART.

18 La proporción de mujeres en las colecciones de los principales museos de Estados Unidos no ha mejorado mucho con el paso del tiempo: en 2019 un estudio mostraba que el porcentaje de hombres era del 87 % (Topaz 2019).

Bentivoglio, Mirella. 1981. "O quadrado do dizer / The Square of Saying'". En *16ª Bienal de São Paulo. Arte Postal*. [Catálogo de exposición], 17-18. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.

Davies, Ronald E. G. 2011. *Airlines of the Jet Age: A History*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press.

De Sousa Santos, Boaventura. 2009. *Una epistemología del sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social.* México, D.F./Buenos Aires: Siglo XXI/Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

De Sousa Santos, Boaventura y María Paula Meneses. 2014. *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal.

Debeusscher, Juliane y Pablo Santa Olalla. 2018. "Exposiciones de arte correo en el Estado Español, 1973-1981". *Modernidade(s) Descentralizada(s)*, 30 julio de 2018. https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/exposiciones-de-arte-correo-en-el-estado-espanol-1973-1981 (6 de septiembre de 2021).

Downey, Juan. 2017. "Architecture, Video, Telepathy: A Communications Utopia". En *Video Writings by Artists: 1970-1990*, editado por Eugeni Bonet, 186-194. Milano: Mousse.

Fico, Carlos. 2015. *História do Brasil contemporâneo: Da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto.

Freire, Cristina, ed. 2013. *Walter Zanini, Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Fundação da Bienal de São Paulo. 1973. *12ª Bienal de São Paulo*. [Catálogo de la bienal]. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.

Fundação da Bienal de São Paulo. 1975. *13ª Bienal de São Paulo*. [Catálogo de la bienal]. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo.

Gullar, Ferreira. 1959. "Teoria do não-objeto". *Jornal do Brasil*, Dic. 1959. https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1091374#?c=&m=&s=&cv=8&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199 (6 de septiembre de 2021).

Jambeiro, Othon. 2001. *A TV No Brasil Do Século* XX. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Lessa, Alfonso. 1996. *Estado de guerra: de la gestación del golpe del 73 a la caída de Bordaberry*. Montevideo: Fin de Siglo.

Levine, Les. 2017. "One-Gun Video Art". En *Video Writings by Artists: 1970-1990*, editado por Eugeni Bonet, 22-36. Milano: Mousse.

Lippard, Lucy y John Chandler. 1968. "The Dematerialization of Art". *Art International* 12, no. 2: 31-36.

López, Miguel Ángel. 2017. "¿Cómo sabemos a qué se parece el conceptualismo latinoamericano?". En *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, 19-45. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Marchán Fiz, Simón. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Marcuse, Herbert. 1971. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducido por Antonio Elorza. Barcelona: Seix Barral.

Masotta, Oscar. 2017. "Después del pop nosotros desmaterializamos". En *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta,* editado por Ana Longoni, 221-249. Buenos Aires: Mansalva.

McLuhan, Marshall. 1996 [1964]. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Traducido por Patrick Ducher. Barcelona: Paidós Ibérica.

Meireles, Cildo. 1999. "Insertions in Ideological Circuits". En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson, 232-233. Cambridge: MIT Press.

Mercader, Antoni. 1980. "La tecnología video". En *En torno al video*, editado por Eugeni Bonet *et al.*, 9-29. Barcelona: Gustavo Gili.

Mignolo, Walter D. 2011 [2000]. *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Traducido por Cristina Vega Solís. Madrid: Akal.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1975. *Boletim informativo nº 269. Seminário de video-arte no MAC*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977a. *7 artistas do vídeo*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977b. *8 videos de Sonia Andrade*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977c. *Videopost*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1977d. *VideoMAC*. [Folleto de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Padín, Clemente. 1977. *Hacia un lenguaje de la acción*. Montevideo: Autopublicación de Clemente Padín.

Padín, Clemente. 2010 [1975]. *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen. (Reedición en español de: Padín, Clemente. *De la représentation a l'action*. Marseille: Nouvelles Éditions Polaires, 1975).

Padín, Clemente. 2011. "Arte Correo en Latinoamérica". En *Mail art: La Red Eterna, recopilación de los artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*, editado por Pere Sousa, 81-87. Barcelona/Sestao: Merz Mail/La Única Puerta a la Izquierda.

Pérez Balbi, Magdalena. 2008. *Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)*. Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46011 (6 de septiembre de 2021).

Plaza, Julio. 1974. "Prospectiva'74". En *Prospectiva'74*. [Catálogo de exposición]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ramírez, Mari Carmen. 1993. "Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America". En *Latin American Artists of the Twentieth Century*. [Catálogo de exposición], editado por Waldo Rasmussen *et al.*, 165-167. New York: Museum of Modern Art.

Ramírez, Mari Carmen. 1999. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980". En *Global Conceptualism – Points of Origin: 1950s-1980s*. [Catálogo de exposición], editado por Luis Camnitzer *et al.*, 53-71. New York: Queens Museum of Art.

Rosa, Hartmut. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Translated by Jonathan Trejo-Mathys. New York: Columbia University Press.

Rosa, Hartmut y William E. Scheuerman, eds. 2008. *High-Speed Society. Social Acceleration, Power, and Modernity*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.

Santa Olalla, Pablo. 2017. "Jet Age Conceptualism. Alrededor del papel del transporte aéreo en la difusión del conceptualismo en el espacio sud-atlántico". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo (REG|AC)* 5, no. 1, 305-340. https://doi.org/10.1344/regac2018.1.11.

Santa Olalla, Pablo. 2020. *Conceptualismos en el espacio sud-atlántico: redes de relaciones entre España y Latinoamérica, 1972-1982*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.

Schwartz, Vanessa R. 2020. *Jet Age Aesthetic: The Glamour of Media in Motion*. New Haven: Yale University Press.

Silva, Maria. 1977. "Videopost no MAC", *Artes Plásticas*, São Paulo. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF.

Sousa, Pere, ed. 2011. *Mail Art: la red eterna, recopilación de los artículos publicados en P.O. BOX 1994-1999*. Barcelona/Sestao: Merz Mail/La Única Puerta a la Izquierda.

Teixeira da Costa, Cacilda. 1977. *Vídeo no MAC*. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Parque Ibirapuera) – São Paulo, SP, carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF.

Topaz, Chad M. *et al*. 2019. "Diversity of Artists in Major U.S. Museums". *PLOS ONE* 14, no. 3. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852.

Van Vleck, Jenifer. 2013. *Empire of the Air: Aviation and the American Ascendancy*. Cambridge: Harvard University Press.

Vigo, Edgardo Antonio. 1976. "Arte correo: una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación". *Buzón de Arte / Arte de Buzón* 2: s. p. https://icaa.mfah.org/s/es/item/1102031 (6 de septiembre de 2021).

Vigo, Edgardo Antonio y Horacio Zabala. 1976. "Arte correo: una nueva forma de expresión". *Buzón de Arte / Arte de Buzón* 1: s. p. https://icaa.mfah.org/s/es/item/1154763 (6 de septiembre de 2021).

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

Zanini, Walter. 1985. "A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional". En *Arte. Novos Meios / Multimeios. Brasil 70/80*, 81-82. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.

Zanini, Walter. 2018. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_008

Los huevos de Europa.
Conversación con Clemente Padín

Riccardo Boglione

Como nos vamos a centrar en tu relación con Europa, me gustaría empezar preguntándote qué peso tuvieron en tu formación el arte y la literatura europeas, incluso antes de empezar a escribir.

Antes de editar la revista *Los Huevos del Plata* en 1965 yo era estudiante de Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias por lo que estaba muy informado acerca de la literatura inglesa, la francesa, y otras, además de adquirir una formación humanística intensa, por el estudio del latín y el griego antiguos que son la base fundamental de los estudios humanísticos. Luego, con *Los Huevos del Plata*[1] tuve la oportunidad de intercambiar revistas con varios países y de esta manera contacté con intelectuales y poetas de todo el mundo, sobre todo con los franceses que estaban editando muchas revistas, en particular con uno de los grandes poetas del siglo XX, Julien Blaine. Hablando de relaciones e influencias, recuerdo una revista francesa con la que hacía intercambio que se llamaba *Vivlalib*, dirigida por el mismo Blaine, que traía muchísima información, en especial sobre poesía experimental y eventos de vanguardia, no solo metropolitanos sino también latinoamericanos, donde me enteré de cosas que pasaban cerca de aquí.

Casi una situación paradójica…

Sí, ahí me enteré del evento "Tucumán Arde", la primera manifestación importante de la nueva vanguardia latinoamericana conceptualista. Traduje el artículo sobre "Tucumán Arde" al español y con ese material edité un número de *Ovum 10*, el penúltimo, el número 9. Cuando años después leí los documentos originales del evento me di cuenta de que mi traducción

1 Los 15 números de la revista se publicaron entre 1965 y 1969; además, entre 1966 y 1970, se editaron 16 libros. La revista es accesible en su versión digital según el enlace https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32029 (1 de marzo de 2022).

adolecía de serios problemas: la información estaba tergiversada y muchos datos estaban equivocados.

Claro, filtrada por la revista francesa…

Sí, lo dramático era la dependencia cultural que se vivía en aquel momento.

Volviendo a las revistas tuyas, ¿cómo se dio la apertura a la experimentación?

Tenía mucha curiosidad intelectual y me dirigí rápidamente hacia formas nuevas, el cambio ya se aprecia en el libro de poesía lineal que publiqué en 1969, *Los horizontes abiertos*: ahí están un par de poemas que rompían con todas las reglas. Tendencia que, más adelante, evolucionó hacia la poesía visual.

En Uruguay la presencia de las culturas francesas, españolas, italianas es muy fuerte, a raíz de la gran ola migratoria entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, pero no solo por esta razón. ¿Creés que es así y que de alguna manera esta presencia eclipsó –y tal vez sigue eclipsando– la búsqueda de una cultura realmente autóctona, americana?

Apenas rescatamos algo con el conceptualismo latinoamericano, que es una consecuencia del *Conceptual Art*. Habría que ir a buscar en las raíces prehispánicas para encontrar un arte totalmente latinoamericano. Está la experiencia del constructivismo de Joaquín Torres García, que recupera el precolombino, pero es una derivación del constructivismo europeo.

Pedro Figari también lo trata de insertar en su obra y pensamiento.

Sí, hay algunos casos, claro, como el Modernismo en Brasil de los años 20, que también tuvo que ver con el Futurismo. También el Ultraísmo aunque se pudiera objetar que provino de las propuestas del chileno Vicente Huidobro. En realidad, más que derivaciones son reelaboraciones.

Pasando a las relaciones directas, ¿cuándo se dieron los primeros contactos con grupos europeos o con latinoamericanos que vivían allá?, ¿cómo ocurrieron y con quiénes?

Con las revistas, *Los Huevos del Plata* y *Ovum 10*, y los intercambios que logramos fuimos descubriendo movimientos y artistas, incluso latinoamericanos radicados en Europa, con quienes podíamos comunicarnos en español. Relaciones estrechas con europeos no tuve muchas, sobresale Julien Blaine, que ya mencioné y que se interesó a mi obra, sobre todo cuando estaba intentando legitimar el movimiento del arte de la acción, la *performance* y sus derivaciones. Julien Blaine publicó con la editorial de su revista *DOC(K)S*, mi libro *De la représéntation à l'action*. Se dio así: en 1974 nos visitó Blaine que estaba haciendo una gira por Latinoamérica buscando materiales de artistas experimentales para su nueva revista *DOC(K)S*, que aún hoy se publica en Francia. Ese primer número de *DOC(K)S* se constituyó en un verdadero corte paradigmático del arte de vanguardia o de avanzada de América Latina de mediados de los 70. En mi casa vio el manuscrito del libro y lo público en Francia, en francés, en 1975. El texto del libro además abre también el primer número de *DOC(K)S*. En 2010 se hizo una edición en español, en facsímil, a cargo de Ediciones Al Margen, La Plata, Argentina y en 2019 una segunda edición en francés a cargo de Les presses du réel.

Bueno, fue un poco el procedimiento inverso de tu traducción de "Tucumán Arde": Blaine la tradujo del español al francés.

Sí, es raro, así es la vida.

En un momento vamos a hablar de tu experiencia alemana, pero para introducir esto, te hago primero otra pregunta. En un interesante trabajo de 2017 la investigadora polaca Katarzyna Cytlak, hablando de la ambigua relación de Joseph Beuys con algunos artistas sudamericanos como Nicolás García Uriburu y Víctor Grippo, se ocupa también de tu libro de artista de 1976, *Omaggio a Beuys*. Ella justamente subraya tu posición irónica hacia una figura muy famosa e influyente a nivel internacional en aquel entonces. Hace un par de años compré en una librería anticuaria de Estados Unidos una caja de la editorial alemana Staeck, especializada en múltiples de Jospeh Beuys, que contiene tres trabajos tuyos, entre ellos el *Omaggio a Beuys* de 1976, pero firmado, de puño y letra, por Beuys mismo. Te pregunto entonces si la firma de tu libro fue algo concordado entre ustedes o si, de alguna manera, fue una "apropiación" silenciosa de Beuys de tu pieza. Sé que una vez en-

contraste a Beuys en el taller de Wolf Vostell, pero ¿hablaron de *Omaggio a Beuys* y de que él eventualmente firmara ejemplares?

¡Para nada! No sabía nada de eso y me sorprende. Reconstruyo un poco lo del librillo. En la década de los 70 Beuys me envió una postal de una muestra suya hecha en Italia, titulada *La rivoluzione siamo noi*, con una foto en donde se muestra caminando de frente, como que se va a llevar el mundo por delante, con una leyenda abajo que dice "La rivoluzione siamo noi". Eso me pareció chocante; la idea de una sola persona como guía de la revolución social no me gustó e hice una parodia con el formato de un cómic. Diferentes personajes decían lo mismo y en la última página estampé una foto de gente trabajando: no una sino varias personas; de costado, no de frente y agachados, no parados de frente, a lo que sume "piccola correzione, la rivoluzione siamo noi". Esa fue mi corrección ideológica, un único individuo no iba a hacer la revolución por más genio que fuera. El cuadernillo lo publiqué en Montevideo y luego el editor Staeck lo reprodujo en un libro que recoge varios homenajes que se le hicieron a Beuys.

Y Staeck justamente es el que editó esa caja, que no tiene título, se llama simplemente *Clemente Padín*.[2] Ahora que Beuys firmara, sin que tú lo supieras, tu libro, entre otras cosas confirma la actitud individualista que tú estabas denunciando.

Sí, Staeck nunca me mandó la caja, no tenía idea de que existiera. Y Joseph Beuys lo tuve frente a mí solo un par de minutos: cuando estaba en Alemania juré no gastar un solo marco de los que la beca me daba por la residencia. Cuando Wolf Vostell se enteró de eso me invitó a comer a su casa los domingos. Él era amigo de mucha gente y un domingo apareció brevemente Beuys quien solo me conocía por los intercambios de arte correo, además mi alemán era muy malo, por lo cual no entendí casi nada de lo que decían.

2 La caja, que no está fechada (probablemente fue editada a fines de los años 70), contiene tres libros de Padín: *Omaggio a Beuys*, *Instruments / II* – ambos reeditados por Staeck – e *Instrumentos/74* que, en cambio, es la edición montevideana original, con intervenciones manuales. El tiraje es desconocido, pero debe ser bajo: WorldCat no registra ninguno y solo pude ubicar una copia en la biblioteca del Walker Art Museum de Minneapolis (sin la firma de Beuys). El orden de las fotos de *Omaggio a Beuys* en la edición Staeck difiere considerablemente del de la primera edición padiniana.

Durante tu encarcelación por parte de la dictadura, entre 1977 y 1979, muchísimos artistas a nivel internacional hicieron presión sobre Uruguay para que te liberaran. ¿Desde la prisión vos te enteraste de esta movilización? ¿Cómo se dio y quiénes fueron los más activos?

Sí, me enteré. Fueron varios artistas y hace años publiqué un librillo, *Solidaridad*, que recoge los pedidos u obras que reclamaban la liberación mía y de Jorge Caraballo (Padín y Caraballo 1991).

¿También podías enviar cartas, material?

Sí, no yo directamente, al correo iban mi señora, mi hija o, cuando trabajaba en AEBU, la Asociación de Empleados Bancarios Escribanos del Uruguay, aun estando bajo régimen vigilado, iban compañeros del trabajo. Además, yo tenía una casilla de correo, y quién fuera iba y retiraba por mi cuenta todo lo que había llegado. Una nota al margen: aún conservo la casilla de correo, desde hace más de 60 años.

¿Cómo se dio tu liberación?

Todos queremos creer que fue a raíz de los pedidos de la comunidad artística internacional, pero en realidad los hechos cruciales se dieron gracias a un PEN Club de San Francisco, en California: un senador demócrata, Alan Cranston, que pertenecía al Club y al Partido Demócrata, se enteró de mi situación. Así que llamó a Washington y preguntó qué pasaba conmigo y con Caraballo. De Washington llamaron a Montevideo y, al día siguiente estaba en la calle, luego de cumplir los dos años y tres meses de condena. Me redujeron la pena, que era de cuatro años, para el delito de "Vilipendio y Escarnio a la Moral de las Fuerzas Armadas". Estaba muy feliz, pero al día siguiente me citaron y cambiaron la carátula a mi expediente y me cambiaron la pena: tenía que permanecer preso *sine die*, para siempre, en casa, bajo libertad vigilada durante todo el periodo irregular. De esta manera cumplieron con el deseo del Departamento de Estado de Estados Unidos, porque efectivamente mi calidad de vida mejoró mucho, pero seguían castigándome porque no podía trabajar, tenía que ir todos los sábados a un cuartel a firmar, etcétera. Pero a partir de 1980 la situación aflojó bastante y pude, gracias a los esfuerzos de un compañero bancario que había estado preso conmigo, entrar como profesor de Educación Fí-

sica en AEBU. Al poco tiempo me pasaron a "Prensa y Propaganda" para corregir los textos públicos de la Asociación en razón de que había conseguido licenciarme en Lenguas Hispánicas en la UdelaR. Fue genial porque estaba cerca de las máquinas y podía editar mis cuadernillos, lo cual fue muy útil para mis intercambios con los artistas internacionales. Ingresé en 1980 y me jubilé en 2000, luego de trabajar allí durante 20 años.

Durante el cumplimento de tu condena estuviste, obviamente, sin pasaporte. Cuando, en 1984, recuperás plenamente la libertad sale la oportunidad de viajar a Alemania. ¿Cómo ocurrió exactamente?

Ya antes de caer preso tenía, como te dije, muchos contactos en todo el mundo y algo de base social en la comunidad internacional. Algunos textos teóricos, por ejemplo, el manifiesto para la nueva poesía de 1969, había llamado la atención, así como el libro que publicó Blaine en Francia. Así que en cuanto terminó la dictadura me llegaron muchas invitaciones de museos, instituciones, universidades, etc. La más importante y generosa fue la del Museo de Arte Moderno de Suecia, pero duraba mucho, un año entero y no quería dejar a mi esposa otro año sola, ya que en mi ausencia fue ella quien sostuvo el hogar. Un viejo amigo, Dick Higgins, artista Fluxus, me consiguió una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD[3]) en Berlín Occidental que solo duraba tres meses. Tuve una dificultad adicional porque para obtener el pasaporte tenía que pagar las expensas carcelarias acumuladas, que eran como 1200 dólares que yo no podía pagar porque no tenía un peso, pero finalmente amigos generosos la pagaron.

Contame sobre tu estadía en Berlín. ¿Qué vida hacías?, ¿a quiénes conociste?, ¿qué relaciones estableciste?

Llegué en febrero a Berlín, en época de deshielo. Me entregaron un apartamento precioso en un barrio residencial, un lujo, a unas veinte cuadras del centro y el dinero para las expensas era muchísimo, como 5000 dólares por mes. Como mi señora había luchado tanto durante años para mantener nuestro hogar vi la oportunidad de retribuirle y decidí ahorrar todo lo que podía, no gastar ni un marco y llevar todo para Montevideo. No conocía a

3 DAAD por sus siglas en alemán de Deutscher Akademischer Austauschdienst.

nadie. Hasta que un día llega una pareja al apartamento, se trataba de un antropólogo, Volker Hamann que practicaba arte correo y su novia Nadia van Gelhues: fueron ellos los que me orientaron y me hicieron descubrir Berlín. Fui también conociendo gente y Wolf Vostell fue clave, pues me llevó a los lugares importantes de la ciudad. Además había muchos exiliados chilenos y argentinos que tenían sus lugares de encuentro y centros culturales. Con algunos artistas alemanes podía hablar algo en español, porque iban de vacaciones a España y estaban bastante acostumbrados al idioma. Creo que lo recuerdo con más cariño de mi viaje a Berlín fueron mis charlas con Wolf Vostell aunque, tal vez, estaba practicando su español en razón de su inminente casamiento con una figura de la realeza española…

¿Hiciste alguna muestra u obra en Berlín?

Sí. En marzo de 1984, con Volker Hamann y Nadia van Gelhues hicimos una intervención urbana llamada *Homenaje a John Heartfield*. Le cambiamos el nombre a una calle larga unas tres cuadras que se llamaba Adolfstraße y le pusimos "John-Heartfield-Straße" en homenaje a un artista dadaísta alemán, John Heartfield, que se había cambiado el nombre en protesta por la política nazi, volviendo inglés el suyo (Helmut Herzfeld). Resulta que, como ese artista había sido comunista, el municipio se negaba a nombrar una calle en su honor. Así que pusimos nosotros un cartel que cubría el oficial e hicimos una ceremonia.[4] Lo otro fue una exposición que preparé durante los tres meses de estadía, *Arte Correo, Mail-Art aus Lateinamerika*, y que abrió en mayo de 1984 en la daadgalerie de Berlín, dirigida por René Block.

4 Una foto de la acción, junto con la documentación de otras acciones de la época, puede verse en https://fdocuments.net/document/seleccion-de-performances-de-clemente-padin.html?page=4 (1 de marzo de 2022; los nombres de las personas implicadas no siempre están bien escritos). El Archivo Clemente Padín se encuentra ahora en el Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/clemente-padin). El archivo preserva la casi totalidad de la biblioteca, hemeroteca, videoteca y discoteca de Clemente Padín, incluyendo entre otros libros de poesía visual y concreta, grabaciones, un importante acervo de arte correo y las series completas de las revistas *Los Huevos del Plata* (1965-1968), *Ovum 10* y *Ovum* (1969-1977).

¿Reunía a artistas que pertenecían a tu red?

Sí, además hice una *performance*, *Por el arte y por la paz*, que fue una piedra angular de todo mi trabajo performático, quizá el verdadero arranque con la *performance* para mí, porque antes había hecho sobre todo pequeños *happenings*. Pero ahí me di cuenta realmente de las posibilidades de ese lenguaje. Quise hacer algo a tono con el tema de la exposición, una denuncia de los regímenes arbitrarios y dictatoriales presentes en el continente y de su búsqueda de información mediante la tortura y la desaparición forzada. Hice un paneo de las formas más habituales de torturar empleadas en América Latina acompañada por un texto que se tradujo al alemán y que leyó Hamann. Finalmente doné la muestra al Museo de la Solidaridad de Nicaragua.

¿Qué impacto tuvo?

No hubo muchos comentarios, pero tampoco había un público masivo. Era una galería muy grande y la exposición quedó muy bien, los artistas correo latinoamericanos respondieron masivamente. Tenía una pequeña falla que nadie señaló: el arte correo tiene un carácter metropolitano, que involucra todo el mundo y mi convocatoria fue regional. Ahora es común que en algunos países se hagan convocatorias nacionales como en la época de Ray Johnson, pero el arte correo rechaza las fronteras, no tiene nada que ver con los nacionalismos.

¿Visitaste Berlín Este?, ¿tuviste algún contacto con artistas de la parte soviética?

Sí, dos veces. Una vez con Robert Rehfeldt que tenía la particularidad de ser quizá el único artista que viviendo en Berlín occidental cruzaba a la RDA. Al mes siguiente nos pusimos de acuerdo para volver y hacer una comida, yo tenía que preparar algo típico uruguayo, un asado, lo cual no resultó porque la carne no era como la uruguaya, tenía cortes diferentes. Además temían no controlar el fuego y finalmente se hizo al horno. Bueno, ahí había una veintena de artistas, cada uno con su sobre de trabajos que esperaban poder difundir en Occidente. En principio iba a ir también Guillermo Deisler, que vivía a 20 kilómetros de ahí, pero al final no vino. Así que lo llamé y me explicó que los artistas en la DDR [RDA] no po-

dían salir de las ciudades a las que estaban asignados. Y no eran solo los exiliados sino todos los artistas. Cuando volví a Montevideo, de hecho, mi primer objetivo fue hacerle una buena exposición con el material que me habían dado, *El arte correo en la República Democrática Alemana*. Logré organizarla, en 1986, en la Biblioteca Nacional de Montevideo con el apoyo de la Casa Bertolt Brecht.

Vos atravesaste, practicando arte, la historia del último medio siglo, de la fase aguda de la Guerra Fría hasta hoy, pasando por la caída del muro y lo posmoderno. ¿Cómo cambió, desde tu experiencia, el papel del intelectual y del artista en este largo lapso temporal?

Bueno, hablando de Guerra Fría, te cuento una cosa que no vas a creer. Me enteré, gracias al artista chileno-venezolano Dámaso Ogaz, de que la DAAD, la misma que me había otorgado la beca, estaba financiada por la CIA.[5] Me enteré entonces de que mientras iba denunciando lo que pasaba en América Latina, etcétera, la CIA me estaba financiando: supe así que el dinero que me llevé para Montevideo de Alemania provenía de esa generosa institución de los Estados Unidos.

Cambios hubo muchos, sobre todo la aparición de lo digital, lo que nos dio la posibilidad de experimentar en profundidad con los lenguajes y los soportes. Traté de mantenerme al día, incluso hice algunas obras digitales, pero tuve que dejarlas porque no lo sentía muy intensamente. Fue un periodo lleno de sobresaltos y avances tecnológicos insospechados, pero nada que no pudiéramos sistematizar a la manera de "antes y después de la Margaret Thatcher" o "antes y después de Lyotard". Podríamos coincidir en algunos hechos históricos resonantes como la caída del Muro de Berlín o la definitiva ascensión del Neoliberalismo, hacia 1990 aproximadamente. Antes predominaba un arte volcado a lo social y a la defensa de los derechos humanos; después aparecen preocupaciones de índole personal que sepultan los temas societarios. También aparece Fluxus y los neomovimientos Dada en todo su esplendor y *glamour* al punto tal que, aún hoy, continúan jugando a las escondidas o procesando y bailando en las calles lo que, por otra parte, coincide con el postmodernismo.

5 [Nota de lxs editorxs: El Programa de Artistas en Residencia del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) se creó entre 1963 y 1965 con la financiación de la Fundación Ford; a partir de entonces continuó financiado por la ciudad de Berlín y el Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Federal de Alemania].

Finalmente, ¿cómo se ha modificado, si se ha modificado, la relación entre Europa y Latinoamérica en las últimas décadas?

Antes era mucho más intensa, en calidad y en cantidad. Entre artistas antes no existía un intercambio amable de obras, de postales, antes éramos muy competitivos y nos criticábamos duramente. También éramos menos y no contábamos con las redes sociales. Dependíamos completamente del correo postal y, ya en los 90, del correo electrónico. Sí, cambió radicalmente.

Referencias bibliográficas

Cytlak, Katarzyna. 2017. "La rivoluzione siamo noi: Latin American Artists in Critical Dialogue with Joseph Beuys". *Third Text* 30, no. 5-6: 1-22.

Padín, Clemente. 1974. Caja de artista [contiene: *Omaggio a Beuys*, *Instruments / II* e *Instrumentos/74*]. Heidelberg: Staeck.

Padín, Clemente. 1975. *De la represéntation à l'action*. Paris: Nouvelles Éd. Polaires [2019. Paris: Les Presses du réel; 2010. *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen]

Padín, Clemente y Jorge Caraballo. 1991. *Solidaridad*. Montevideo: sin editorial.

World Documents. 2015. Selección de performances de Clemente Padín, 18 de julio de 2015. https://fdocuments.net/document/seleccion-de-performances-de-clemente-padin.html?page=4 (1 de marzo de 2022).

https://doi.org/10.31819/9783968694665_009

Intelectuales chilenos y argentinos: exilio, artes visuales, crítica y nuevas epistemes (1976-1986)

Pilar García

A modo de introducción

El presente artículo se enfoca en el periodo de transición de una etapa histórico-política compleja: aquella que demarca el paso del fin de la década del setenta a los años ochenta. En este contexto emerge un nuevo horizonte que ve entre sus expectativas el cambio de paradigma intelectual, social y artístico como una vía de acabar o menguar el avance catastrófico de las Dictaduras militares y sus consecuencias en América Latina. Dichas consecuencias tienen que ver con los "rebotes" de un fenómeno de traslado, exilio y migración forzada de intelectuales hacia Europa. Revisaré cómo se genera un tipo particular, específico, de redes y epistemes dialógicas, por ejemplo, a través de las revistas literarias y cómo surgen términos teóricos que buscaron tocar y modificar lo real e intervenirlo, sin abandonar el campo de las ideas y de lo estético. Así es posible meditar sobre propuestas, terminologías, poses y teorías que sobrevivieron con buenos resultados, otras que se perdieron y quedaron como remanentes históricos, así como aquellas que resurgen y construyen un horizonte monádico. Estas décadas de especial agitación y producción de saberes implicaron recambios generacionales y un nuevo estado en los discursos sobre el arte.

A pesar de que pueda parecer lo contrario, la época que abarca desde fines de los años sesenta hasta fines de la década del setenta reveló una producción intelectual plena. Es una década que, en su amplitud, revela una extrema y a la vez aparente contradicción entre los regímenes sensibles y los regímenes políticos traumáticos. Con ello, la década del ochenta, dentro de su plenitud, aparece, asimismo, como década trunca, o más bien, fisurada: primero hasta el '83, luego hasta el '86, con un año representativo y emblemático como el '89, en una fase histórico-intelectual que no concluye sino hasta 1992 con la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Se propone aquí una aproximación teórica, estética, así como desde los estudios críticos y culturales, a la historiografía, a fin de sopesar quiebres y continuidades en posiciones intelectuales como el postmodernismo, que, en muchos sentidos, buscaba "acabar" o "exterminar" modos residuales de lo estético y de lo político para posicionar nuevos actores, así como para dar lugar a nuevas teorías que permitieran un giro epistémico coherente e inclusivo. Sin perder el carácter crítico erigido por el postmodernismo, la tercera y última etapa de este momento tiene que ver con el fracaso de muchos de dichos proyectos y su reevaluación, en el denominado "Quinto Centenario", para revivir una cultura propiamente latinoamericana. El artículo revisa la concatenación entre el discurso crítico y narrativo en Chile y Argentina entre 1976 y 1986 en un corpus narrativo, ensayístico, crítico y visual acotado. La pregunta central enfoca la construcción y deconstrucción de una historia intelectual planteando la cuestión de si existen historias intelectuales propiamente latinoamericanas o propiamente europeas, e intentando iluminar el lugar móvil, en cambio y desplazamiento, de las categorías de arte político y de un horizonte estético representativo, probablemente cada vez más uniforme a nivel mundial.

Marco epistemológico de lectura

Anudar el problema de la crítica de arte en la década de los noventa aparece como un tema sumamente productivo, pues (de)muestra una manifestación rica y sostenida durante la década anterior.[1] Es decir, no podríamos entender el decurso de la crítica de los noventa sin el despliegue discursivo, simbólico y experimental de la década anterior. En un sistema historiográfico de estudio y según investigaciones recientes, podríamos decir que, luego del síntoma de una desaparición o confiscación de la crítica (literaria, visual, de artes visuales o de sus entrecruzamientos) durante la década del setenta, la etapa más cruenta de las dictaduras latinoamericanas, este síntoma se manifiesta igualmente en los críticos de la década del ochenta.

1 La década del ochenta es de alguna manera la década de la crítica, momento en que se agencian escrituras, con ello me refiero a una crítica activa, anclada a la visualidad, por sobre todo y al cuerpo, desde la *performance*. Ello implica, también, una ruptura radical con el modelo anterior de la crítica procedente del *boom* y su estatus academicista, la dicotomía entre lo clásico y lo anticlásico, sin abandonar ciertos patrones para inaugurar un nuevo estadio de la postmodernidad y el lugar de la crítica en esta.

A la luz de las nuevas políticas de archivo y reconstrucciones del horizonte intelectual, literario y crítico del periodo, podemos ver que sí, efectivamente, existió una producción crítica relevante, de proposiciones constantes y de productividad a mediano plano. Las publicaciones en los exilios tenderían, si bien no a echar por tierra este argumento, sí a ponerlo en contraposición –o en relación especular– con otra notación, a saber, la de que las décadas del setenta y el ochenta constituyen periodos de un fuerte discurso y programa crítico y de una producción crítica altamente relevante, no solo en términos cuantitativos, sino, por sobre todo, en términos cualitativos. Con ello queremos destacar la relevancia de publicaciones, críticas o ensayísticas escritas en exilio, que adoptaron el carácter de "estratégicas" para este periodo, sin dejar de lado el contexto o ambiente prohibitivo o restrictivo de los medios y contextos de publicación de literatura crítica (Cauquelin 2012, 24).

Asimismo, surge otro concepto relevante que se acuña ahora y que tiene que ver con la fuerza reintegradora e intelectual de la década del noventa en torno a una preocupación, no solo por "reconstruir" y "documentar" sectores o momentos de la crítica literaria en los exilios, sino de "reparar" y generar un discurso crítico "alterno" a este y en estrecho diálogo con las dos décadas anteriores. En este sentido, fueron comunes y recurrentes los encuentros, revisiones, publicaciones en torno a una suerte de "reintegro" y "reevaluación" de la cuestión del horizonte de la crítica en los noventa, como crítica o ejercicio crítico autónomo, versus, aquello que ocurrió en las décadas más oscuras de las dictaduras militares que se evalúa, por lo general, según dos tipos de versiones: una que remite a espacios "internos" altamente productivos, cerrados, pero también resguardados por quienes los conformaban, frente a la censura y a ser denunciados o descubiertos[2] y otra, la segunda opinión, que tiene que ver con la destrucción, la ausencia de toda forma de crítica o de discurso crítico en el espacio público, a excepción, podríamos decir, de manifestaciones barriales, callejeras, de importancia en el continente, como el muralismo y las arpilleras.

Es por ello que se suele hablar de la noción de "apagón cultural", no solo como un criterio histórico o historiográfico, sino también como criterio metodológico para indicar y también relativizar un corte del espectro crítico de los noventa con respecto a las dos décadas anteriores. Aquellas

2 En este contexto sería importante revisar la función del teatro. Teatros como el Ictus, fundado en 1955 cobran relevancia para leer y situar el momento descrito.

fueron décadas de conflicto, de epistemología crítica, de sentamiento de bases y modelos de ejercicio crítico y de su escritura, que dieron forma y relevancia a modelos historiográficos de investigación en torno al problema de la crítica, la literatura y su relación con otras artes, en la posible configuración de un sistema integrado, indisociable, entre artes visuales, literatura y crítica.

El problema de la crítica de arte, como texto liminar, por cierto, no tiene solo que ver con una revisión histórica de elementos propios de la crítica de arte contraponiéndolos a los elementos, rasgos y horizonte de una crítica propiamente literaria. Con ello queremos decir que en las décadas en cuestión y en la obra particular de estos autores/as y artistas existe el impulso a conformar un horizonte heterogéneo, en el que converjan elementos propios de cada práctica. Se trata de una visión completamente renovada, audaz, propia y altamente estética, un ejercicio de experimentación y de conocimiento, en textos que rozan los límites de lo propiamente literario y que a su vez demuestran un conocimiento y un dominio, así como una propuesta actualizada, en torno al conocimiento de las artes visuales, en su pertinencia histórica y contextual. Eran escrituras reveladoras y renovadoras de un sistema crítico, no solo heterogéneo, sino "nuevo".

Sabemos la complejidad que reviste el aplicar el estatus de lo "nuevo" respecto de representaciones y obras artísticas. ¿Nuevo respecto de qué? es la primera pregunta que se desprende lógicamente, seguida de la cuestión de cómo las obras desde su materialidad y su ser, su estar allí, muestran determinada situación y "denuncian". Es así como estos textos literarios, límites entre la crítica y la obra de arte visual, por lo general, alcanzan el estatus de obra de arte. Fuertemente emparentados con el terreno de la visualidad, los textos cobran una particular capacidad crítica y de denuncia, de ser leídos e interpretados como tales. Así son comprendidos por gran parte de la población como mensajes complejos, estetizados o encriptados. El ejercicio crítico de la escritura propiamente literaria, visual o de las artes visuales encuentra un terreno de manifestación propio, sin ser entendida como representación o imaginación en el terreno de lo meramente ficcional, sino como una adecuación, conocimiento y novedad frente a la tradición de la historia del arte y de la renovación política que agencia.



Imagen 1. Naturaleza Muerta, Nicanor Parra, 2006.

En términos teóricos, entre las principales referencias a un sistema crítico de las artes visuales para la época moderna se encuentra el tratado *El Discurso de la Academia* de Friedrich Schelling (2004 [1807]) y, para la época contemporánea, el ensayo de Walter Benjamin en torno a la crítica de arte en el Romanticismo (2002 [1980]). Ambas constituyen apuestas teóricas y metodológicas para un acercamiento disciplinario a este cruce que incorpora también visiones y metodologías epistemológicas e integradoras provenientes de las propias artes visuales, de los fundamentos y directrices de las vanguardias artísticas y desde la crítica como fenómeno propio de la literatura.

El nuevo arte crítico: los "colectivos de arte" en Chile y el "siluetazo" en Argentina

Desde las aportaciones de una teoría de la historia del arte y dentro de ella una teoría de la cultura, el poder identificar una teoría de la obra de arte, en sí, que pueda estar vinculada a sus determinaciones críticas y contex-

tos dictatoriales, cabe destacar que habría una relación, ineludible, entre teoría y crítica. A saber, entre la producción de discursos sobre el arte, la obra de arte en sí y los registros de la propia producción artística, lo que correspondería y conllevaría a nuevas descripciones, segmentaciones y a la creación de nuevos modelos de designación y referencia en los momentos históricos mencionados. Podríamos añadir que se trata de modelos dados por las propias obras, que reflejan y representan, al mismo tiempo, un panorama discontinuo, es decir, presencias relativamente aisladas en un contexto común.

Así, habría una determinación de nuevas formas de arte, tales como las del grupo italiano "Arte povera", la "Tribu no" y el grupo C.A.D.A. en Chile, o los colectivos barriales de Argentina, en cuanto formas referidas a otros formatos de descripción, expresión y representación de las obras o de la noción de arte. Según Peter Bürger, la obra de arte orgánica se caracterizaría por la unidad de sus partes y por ser una obra simbólica. Esta se diferencia de la obra alegórica, la cual implicaría, según el criterio regidor del fragmento, la composición y constitución de una obra inorgánica: "Las únicas obras que cuentan hoy son aquellas que ya no son obras", señala el autor (Bürger 1997 [1974], 111). Si bien podríamos decir que hay un registro orgánico dentro de lo inorgánico o al revés en estas "nuevas" obras, en donde el criterio de lo nuevo se ve constantemente recargado y corresponde a uno de los criterios sobre los cuales vale la pena revisar y detenerse, incluso, como cualidad constitutiva y "productiva" de las obras,[3] lo nuevo rompe con las formas "orgánicas" del arte, de la obra y de la práctica artística misma. Este es el caso de la obra del poeta vanguardista y artista visual chileno Juan Luis Martínez, cuyas publicaciones entran todas en la categoría de "libro-objeto", dando paso a otro criterio de lo "orgánico" de la obra.

En este sentido, el problema de la historia de la crítica y del criticismo ha estado siempre emparentado con la distinción entre crítica de arte y crítica literaria. En nuestro contexto de estudio esto suscita múltiples preguntas y cuestiones de tipo central. Primero, la imposibilidad de remitirse

---

3 Según P. Macherey: "Conocer las condiciones de una producción no es reducir el proceso de esta producción a no ser más que el desarrollo de un germen en el cual todo el movimiento de lo posible estaría anticipado de una vez por todas, en una génesis que solo es la imagen invertida de un análisis. Es, al contrario, poner en evidencia el proceso real de su constitución: mostrar como una verdadera diversidad de elementos compone la obra y le da su consistencia" (Macherey 1974, 52-53). Al respecto, vale la pena revisar la discusión que plantea P. Bürger en el capítulo III, punto 1 de su *Teoría de la vanguardia*.

a una prehistoria del género, que permita reconstruir una continuidad o centralidad del problema. Dicha “ruptura” en función del género se suscita en el periodo de la neovanguardia y no necesariamente antes.

En la década del ochenta la crítica y el arte crítico se diferenció muy bien de la letra convencional, en cuanto “letra” vinculada al poder, a la alta cultura, a los sistemas clásicos y a los formatos tradicionales de la escritura y con ello de la crítica. Es por eso que desde fines de los ochenta el escenario crítico se caracterizó por una “invasión”, una posición parasitaria de la crítica dentro del sistema crítico mismo, tildado de convencional y dentro del macro y suntuoso sistema literario, ligado al mercado y a lógicas capitalistas manipuladoras de las ideologías fascistas y de izquierdas. Esto es algo interesante y también una problemática en sí misma. El problema de la relación y la evidente divergencia entre la crítica de arte y la crítica literaria surge en los siglos XVII y XVIII y está presente hasta por lo menos entrado el siglo XIX. Esta divergencia se construye como continuidad, por un lado, bajo modelos retóricos y poéticos y, por otro, bajo modelos de una filosofía del arte a regañadientes y espurio. Sin embargo, esta correlación antagónica (y agónica) funcionó de esta manera, incluso, hasta las vanguardias, cuando el sentido crítico y rupturista tenía una función, un sentido y un sistema de contraste, oposición y reacción.

La identificación de este proceso va a determinar la crítica de arte sobre todo en función de sus rupturas y discontinuidades. Si tuviéramos que señalar dos repertorios o referencias que muestran este panorama para la época que nos ocupa, habría que señalar las obras de las chilenas Nelly Richard (2000) y Adriana Valdés (1996) o las obras de las argentinas Beatriz Sarlo (2006) y de Andrea Giunta (2001). En ellas, el crítico –y habría que destacar, las críticas– construyen aparatos libidinales, eruditos, sofisticados, con un ojo avizor y un arrojo crítico que es el conocimiento y re-conocimiento, como diría Richard, de sus contextos, como propios de las críticas y como propios de las obras, los “fenómenos” también allí y por ellas descritos (Richard 2000, 42), cuyo paralelo lo constituye la obra de Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, del año 1993.

Por su parte, la crítica de arte en los exilios constituye un tema autónomo y relevante por sí mismo. Supone una transformación de los discursos sobre el arte, sobre la cultura y de la teoría misma. En la medida en que las obras “por sí mismas” buscan transformar o modificar dichos sistemas, emergiendo como manifestaciones –o representaciones– que tienden a desaparecer, socavan su continuidad o presentan, dentro de sus propios

formatos, modelos y mecanismos de autodestrucción o desaparición, en lo referido a la posteridad o una representación de esta. Llama altamente la atención el carácter efímero de su impacto, tal como se expresa en la *performance* del Colectivo de Acciones de Arte "NO+" en los Tajamares del Río Mapocho, así como en la entrega de cajas de leche en camiones al interior de las poblaciones. Podríamos decir que ambas acciones se refieren a la expresión máxima del *now* del postmodernismo: la obra de arte postmoderna ocurre en el efecto *shockeante* e iluminador del *now* y el efecto de tiempo que provoca. En el caso de "NO+", eran lienzos puestos y posteriormente quitados, ¿para que los registre una cámara fotográfica?, ¿para que sean vistos por los transeúntes "una sola vez", o para ser vistos de continuo y que queden como un registro o una pátina en su "inconsciente óptico", como lo hace la publicidad?

La inserción de la crítica en el contexto de la producción postdictatorial de las revistas literarias, tiene que ver directamente con transitar un espacio que el arte identifica como vacante, a la vez lábil y contradictorio, habitado por discursos, tal y como lo representa la obra de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld *El padre mío*.

Podríamos hablar de nuevos sistemas de representación en la esfera pública, en términos de Jürgen Habermas, en donde razón práctica y razón comunicativa manifiestan un quiebre radical, una separación epistémica, para mostrar algo "otro", no solo en el plano de la sensibilidad o de la experiencia, sino también en el plano de los contenidos abstractos o referenciales (Habermas 2011 [1962], 189). El sistema representacional se va a describir como fisurado, deteriorado, fracturado, desde el punto de vista de la razón práctica y comunicativa habermasiana los espacios de la recepción y de la crítica se encuentran fraccionados, disminuidos o destruidos. Sin embargo, si tenemos en cuenta las publicaciones *Literatura Chilena en el Exilio*, *Literatura y Libros de la Época*, *Araucaria de Chile* o *Trilce*, la noción de razón práctica se muestra en una doble faz, completamente escindida y por otro lado, abierta y desafiante desde un nuevo horizonte complejo, en la crítica desde los exilios y desde el nuevo horizonte cultural que proponen las revistas literarias.

La razón comunicativa, por su parte, nos muestra que los criterios de la violencia son aquello que priman y que el paso a un terreno subjetivo es casi radical e inmediato. Por un lado, la razón es transformada por una subjetivación intensa que deja ver fenómenos de trauma histórico, de violencia sistémica y simbólica. Se habla en el contexto chileno de un suelo

cultural que sufre las consecuencias del exilio y de la crítica, así como de los sistemas de represión. Un suelo cultural inexistente que debe ser armado, rearmado y reformulado, desde una crítica de los exilios. Por otro lado, la materialidad de las obras está sometida a la desaparición –así como los cuerpos– lo que, contradictoriamente, las convierte en el *non plus ultra* de la materialidad.



Imagen 2. Cortesía Cecilia Vicuña y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seúl. © Cecilia Vicuña.

En el caso argentino, podemos identificar una manifestación tan profunda como presente a lo largo del tiempo, en el denominado "siluetazo":

> La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar "la presencia de la ausencia". La de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar. […]
>
> El siluetazo –como se conoce esa y las dos jornadas semejantes que le siguieron en diciembre de 1983 y marzo de 1984– señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la

> demanda de un movimiento social y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado taller e inmenso taller al aire libre que duró hasta la media noche, de cientos de manifestantes que pintaron, pusieron el cuerpo para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante. En medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política. En ese sentido, cabe preguntarse por los modos en que esta y otras experiencias fueron leídas, resistidas o apropiadas ya sea como formas artísticas o como dispositivos específicos en la lucha por los derechos humanos (Longoni 2008, 8).

En este sentido y bajo dicho contexto de producción restringido, cambiado, determinado, vemos que las formas y fenómenos de la crítica, cambian, se transforman, se manifiestan y de otro modo, a pesar de que continúan su existencia, de forma precaria y de forma alienada, en muchos casos. En este sentido, vale la pena revisar las formas y los modelos que adopta la crítica y su aparente y posible ampliación, en cuanto crítica de arte y crítica literaria y práctica crítica o ejercicio crítico autónomo y autárquico, que se sostiene o que tienden a sostenerse por sí mismo y desde sí mismo, en una configuración de la figura del autor, del crítico y de la práctica crítica misma, en sus variantes y bajo este nuevo contexto. Como ocurre con el caso de los textos de arte de Enrique Lihn.

Esta nueva determinación y el nuevo espacio determinado que supone, nos instala en una cortapisa y construye el modelo de la forma o de la resistencia crítica. De esta manera, vemos que, por un lado, existe una ruptura en la práctica crítica para el periodo y de otro, nos damos cuenta que se instala el problema de los legados, de las muchas o múltiples continuidades, así como el problema contradictorio de las comunidades, o de la idea de comunidad (crítica, artística).

Sería, por tanto, pertinente preguntarnos en torno a una crisis epistémica para este momento y referido, únicamente, a la crítica, entre la visualidad, la crítica de/desde las artes visuales como denuncia y la crítica literaria como un espacio otro, seguro, o relativamente seguro, de denuncia y de representación compleja. Con lo cual habría que señalar el nivel extremo y de denuncia que revestían las obras de artes visuales y cómo estas, en cuanto género, o dispositivo (Déotte 2012, 108) emigran al terreno de la instalación y de la *performance* y por qué.

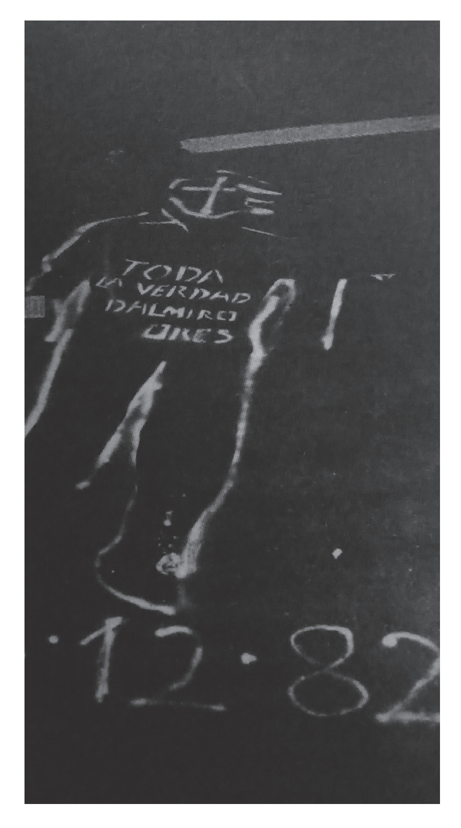


Imagen 3. Escultoras Colectivos Barriales. Gas-Tar. Silueta de Dalmiro Flores, 1983.

Las obras y las producciones artísticas se coalicionarán en torno a la idea de un arte no solo nuevo, sino de un arte crítico. Esto va a implicar que la idea del arte, desde sus bases, debería cambiar, transformarse y que es necesario que se deroguen cualesquiera de las ideas en torno a un aprendizaje, escuelas, academias de arte o maestros, inclusive el criterio y el modelo productivo de la vanguardia se habrá "descontinuado" o "perdido". O negado, como ocurre con el colectivo C.A.D.A., en Chile. Esa idea de "pasado perdido" del arte, de la historia, de la crítica misma o de la cultura, se activa (veremos por qué y de qué manera, posteriormente, se reactiva) como un eje conductor o campo semántico del periodo a describir, como fundamental de una nueva historia intelectual.

Con el desarrollo y realización teórica y metodológica de los estudios culturales hemos visto que la historia intelectual latinoamericana ha construido su propio decurso, de manera sistemática y a la vez, de manera

consecutiva y autoconstruida. Es decir, por un lado la gestión de la historia intelectual, así como su instalación en un contexto social, epocal e histórico definido, va a suponer en primer término un corte entre la historia intelectual construida hasta el *boom* literario de la novela latinoamericana e inclusive, hasta el *postboom*. La etapa dictatorial y postdictatorial se superpone al periodo entre el *postboom* y el momento inmediatamente posterior y sin embargo, resulta imposible ser construida como continuidad histórica, aunque sea difusa, como historia intelectual de la crítica literaria o como una crítica de las artes visuales, en la cual estas sean un material propio, cercano, familiar a los escritores.

El ensayo mismo cobrará valor, vigencia y vigor en función de una "atención" al desarrollo de las prácticas artísticas, desde las artes visuales, más o menos espontáneas o en diálogo crítico con el contexto europeo. Este último punto aparece como de fundamental relevancia, en cuanto va a implicar decantar, dirigir y resolver el problema de la historia intelectual como insumo propio de la crítica, de la literatura y del terreno de intercambio productivo con las artes visuales, es decir, de sistemas críticos *ad libitum* en un terreno que no puede ser escindido del todo. Por otra parte, vemos que la dictadura, como sistema de determinación de una historia intelectual, tiene mucho sentido en cuanto modelo de aproximación a una historiografía intelectual para un momento histórico concreto. Es decir, el corte producido con el periodo dictatorial y la consiguiente continuidad crítica permite situar y definir un nuevo periodo de la historia intelectual.

En este sentido, el hecho de que el criterio que se utiliza para distinguir entre *boom* y *postboom* varíe del que se aplica para diferenciar entre *postboom* y la historia intelectual y crítica de los exilios da cuenta de un problema central y su consiguiente influencia en la crítica de artes visuales y la crítica literaria como terreno liminar. Recordemos que el *postboom* es sumamente estetizante y que sus autores generaron sus obras, en muchos de los casos, con un ojo puesto en manifestaciones artísticas. De otro lado, las categorías vanguardia, postvanguardia y neovanguardia se presentan como más adecuadas y controvertidas al momento de anudar y "ordenar" un sistema crítico y de una historia intelectual que involucre diversas variantes como las histórico-epocales, la crítica de los exilios como marco de representación y la posición discursiva de las artes en dicho periodo.

El arte crítico y el discurso del arte crítico

El momento o giro principal de lo que metodológicamente y en términos generales llamamos arte crítico tiene que ver con las vanguardias artísticas y el discurso sobre el arte que estas generaron. La consideración de la crítica, o de texto crítico liminar, proviene de una descripción y designación del término para el periodo de las vanguardias artísticas y epocales y la producción textual heterogénea y rigurosamente formal, diferenciadora (que podríamos llamar ecléctica) que surge en el periodo.[4]

Para un estudio historiográfico y teórico-estético de las vanguardias artísticas conviene realizar una separación preliminar de dos momentos respecto del desarrollo de las vanguardias artísticas europeas, así como pesquisar cómo estas reaparecen, transfiguradas, en el contexto crítico e intelectual y artístico que se analiza, en cuanto marco temporal, en este estudio. Es decir, el programa y la clasificación historiográfica debiera también poder leerse, en el plano de las influencias, de la vanguardia artística europea respecto de la latinoamericana. En este sentido, leemos la vanguardia latinoamericana en diálogo, contraposición o intercambio directo con la vanguardia europea, para generar este sistema, o nuevo sistema de representación, que estas significaron o agenciaron.

La diferenciación historiográfica supone la existencia de una primera y una segunda vanguardia, orientadas en principio al contexto de la Primera

4 Si bien la propuesta de Peter Bürger es una teoría altamente dialéctica con innumerables salidas y proposiciones, con el fin de incluir, aludir o dar lugar a la vanguardia en su completitud, así como en su orgiástico delirio de durar, permanecer y ser finita dentro de su trascendencia, no hablaría de la dimensión política concreta de las obras de la vanguardia y si acaso estas quieren o buscan significar otra cosa, una cosa nueva, en otro momento histórico, diferente, distinto y diverso a aquel en que fueron creadas o producidas: "La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaísta), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas […] Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito del arte, como tampoco puede prescindir del hecho de que el arte se halla desde hace tiempo en una fase postvanguardista. Esta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística" (Bürger 1997 [1974], 112 ss.). Esta lectura es fundamental para sentar las bases de un tipo específico de texto o bien de textualidad, producida por las vanguardias artísticas, para una lectura en paralelo de la vanguardia europea y la latinoamericana. Despliego la idea de texto liminar a propósito de la vanguardia chilena, en la ponencia titulada "Al filo de la vanguardia. Debates críticos y estéticos en la definición e texto límite", XXI Congreso de la Asociación Chilena de Estudios Literarios, SOCHEL Pontificia Universidad Católica de Chile, 6 al 9 de noviembre de 2018.

y la Segunda Guerra Mundial como escenario. Para el caso de Latinoamérica, la distinción se relaciona con el paso a un "orden" de tipo republicano liberal con nuevas luces, en el periodo denominado de los Gobiernos radicales y todas las "aguas" anarquistas y socialistas que estos dejaron pasar, afortunadamente, por debajo. Esto hace que las, denominadas, segundas vanguardias latinoamericanas sean mucho más abiertas en cuanto a sus figuras y obras y de un enorme potencial material y simbólico.

Las obras de Sosnowski (1999), Subercaseaux (2000), Schopf (1999 [1986]), Schwartz (2006 [1991]), Lizama (2010) destacan las profundas huellas que Vicente Huidobro y Oliverio Girondo imprimieron en las letras latinoamericanas. En estos cinco nombres y sus contribuciones es posible ver el decurso y diseño de una vanguardia propiamente latinoamericana que, sin dejar de lado los grandes referentes como José Carlos Mariátegui, se encuentra en un constante paralelismo y tenso contrapunto con la vanguardia y la cultura europea en una enriquecida lectura cruzada. En este sentido, el sesgo de una Vanguardia, con mayúscula, para referirse a la vanguardia europea y una en minúscula, para referirse a la latinoamericana, da cuenta de la problemática propia del continente, en el traslado de signos, la circulación de obras, objetos, no solo desde Latinoamérica hacia Europa, sino entre Latinoamérica misma. Así, creemos que las Vanguardias y las vanguardias, tienen y desplazan algo más interesante respecto del desarrollo de un decurso propio en cuanto obras "por sí mismas" y sistemas artísticos y de representación "para sí mismos" –que luchan contra la influencia europea como modelo único–.

En este sentido y para concluir, identificamos un *ethos* crítico y una estética, como sistema complejo de representación, mostración, escritura y crítica. Nos referimos a la estética en cuanto actividad semiológica segunda en términos de Roland Barthes que otorga la cualidad epistémica a un sistema de representación (Barthes 1999 [1957], 119). Así permite construir de manera dialógica e interdisciplinaria una historia intelectual diversa que incorpore a las propias obras y a los/as autores del periodo dictatorial, principalmente, para visibilizar la dimensión ética de estéticas límites y fragmentarias, que se miden en su proyección y legado hasta la actualidad.

La importancia de los circuitos intelectuales para la pervivencia de determinados sistemas estéticos apuntan a prácticas locales o micro, que generan su propio sistema crítico o lo incluyen dentro de las propias obras. Este discurso que parece conocido o bien teorizado, no es evidente en la construcción y presentación "original" de las obras y en muchos de los

casos, va a depender de los nuevos signos, síntomas y pervivencia de los mensajes de estas en la contemporaneidad. En donde represión y representación, en el momento historiográfico descrito, no fue un juego de palabras, sino un proceso real, crítico e historiográfico, en torno a regímenes estéticos y sensibles que articularon un discurso epistémico y estético nuevo, a contrapelo del sistema, de descentramiento, en una redefinición de la relación entre el discurso de las letras y el de las artes visuales, preguntándose por la funcionalidad del primero en su fuerza de denuncia.

Una crítica narrativa desde los exilios. Revistas.

En este contexto, la vida de las revistas es sin dudas correlativa a la vida social, y ellas constituyen el acervo de puntos de vista e ideas que circulan y adoptan las nuevas transformaciones de la prensa, así como el devenir y la actividad cultural y política, constituyendo una red intertextual compleja. En distintos momentos han constituido un apoyo a la configuración de los espacios intelectuales, culturales y discursivos, resituando modos de ser de la intelectualidad y de los públicos. Durante la dictadura, las revistas literarias dan cuenta indirecta, no intencionada, de los registros de la censura y la confrontación ideológica en el contexto del quiebre profundo experimentado por las instituciones del Estado. Se habla de un registro no intencionado, en cuanto las revistas que aquí se tienen en cuenta no son órganos políticos directos, sino que en ellas mismas se inscribe un sentido de lo cultural. Algunos de los rasgos que definen y particularizan a las publicaciones del periodo 1973-1990 se identifican en torno a cuestiones relativas a cómo las revistas enfrentaron la censura, qué operó a través de "prácticas prescriptivas" en los ámbitos de la cinematografía y la radiodifusión, así como en el teatro o en editoriales tales como el Centro Editor de América Latina o Ediciones de La Flor.

En este sentido, la función del arte como actividad de resistencia es la más adecuada para definir la doble mediación que las revistas cumplen en este momento, en la medida que proponen categorías de decibilidad en un contexto culturalmente deprimido y reprimido políticamente. En este punto el concepto de "las maneras *otras* de narrar", propuesto por Leonor Arfuch para las escrituras del periodo de la dictadura en Argentina (2010, 20), reviste pertinencia para los pormenores de la existencia de la prensa y la cultura de resistencia en Chile. Desde el punto de vista de las cartografías, las nociones de vigencia y actualidad son categorías principales para

la composición de escenarios complejos articulados por las revistas literarias. Ellas permitieron la existencia de cruces y actualización de saberes, un replanteamiento de problemas intrínsecos, propios a los desarrollos de la literatura y la cultura en su inserción histórica, y al lugar y las funciones de la literatura y el arte en momentos de crisis políticas. De esta manera, las revistas literarias, en cuanto objetos culturales complejos,[5] constituyen un material imprescindible para el estudio de los circuitos de la letra y de la escritura, la creación de espacios para el intercambio intelectual y los escenarios conceptuales que serían construidos a partir de las dictaduras, fundamentalmente en la creación de una masa crítica y en la rearticulación de los horizontes de recepción fracturados y dispersos por el exilio.

El corpus de estudio de las revistas en este periodo es apreciado en relación a su factor de denuncia y a sus estrategias formales, estrechamente vinculadas a los modos en que es sorteada la censura. En este sentido, las revistas surgidas o publicadas en este periodo corresponden a una muestra de la represión y experimentación con las formas genéricas –tipologías discursivas– y con las subjetividades sociales aludidas y presentadas como agentes de la reinstalación de una cultura escrita en toda su complejidad. Así, a pesar de documentar la censura, paradójicamente, las revistas reflejan asimismo la intensa actividad cultural de la década del ochenta.

Una tipología particular la constituyen las revistas literarias publicadas desde el exilio. Este rasgo desfamiliariza y reconfigura las nociones de espacialidad y escritura, de redes y "tráficos" de imágenes en las resignificaciones de lo nacional, así como problematiza las nociones de pertenencia, y convierte a la escritura en un ejercicio activo de constitución y construcción de identidades. *Literatura Chilena en el Exilio* (1977-1980), *Araucaria de Chile* (1978-1989) y *Lar* fueron fundamentales en este registro. Son

---

5 Aunque la definición teórica y metodológica de las revistas literarias como objetos culturales complejos de autonomía relativa surge como una propuesta para estudiar las revistas literarias, culturales y la prensa de fines de siglo XIX y principios del XX, sin embargo, parece pertinente y adecuada para el estudio de las revistas del momento histórico aquí referido. Primero, se trataba de un modelo eficaz para describir fenómenos propiamente literarios y estéticos en el cambio de siglo, cuando tiene lugar una crisis y un cambio de paradigmas de referencias históricas evidente, así como una transformación desde el punto de vista de las materialidades. La definición semiótica de objeto cultural complejo se relaciona con la definición ideológica y culturalista "de autonomía relativa", en donde se instala la materialidad de la obra, en este caso de la revista, desde su virtualidad y su función simbólica como un objeto de la cultura que posee un lugar privilegiado en la medida que se encuentra entre dos aguas, entre la esfera social y la esfera del arte, o dicho de otro modo, entre el arte y el no arte, un espacio atravesado por lo político (García 2012, 158).

revistas que instalan el carácter conflictivo de las nociones de continuidad cultural, en la medida que redefinen la cultura letrada y artística chilena desde la heterogeneidad como concepto articulador de una cultura latinoamericana. El caso de *Literatura Chilena en el Exilio* es otra muestra, si bien menos politizada, de una revista autoconsciente de los espacios que está ocupando –que comienza a ocupar y a transitar– el intelectual de la diáspora. Dirigida por Fernando Alegría y editada por David Valjalo, es publicada en Los Ángeles, California, por Ediciones de La Frontera, desde 1977 hasta 1980. El consejo editorial está formado por Guillermo Araya, Jaime Concha, Juan Armando Epple, mientras que el comité internacional está conformado por figuras ya reconocidas de la narrativa, la ensayística y la poesía latinoamericana. Esta revista publicó textos en todos los géneros, considerando el testimonio, la crónica y el ensayo, además de reseñas de libros, editoriales, documentos, informaciones, citas, correspondencias e ilustraciones. Los colaboradores permiten observar el tipo de cartografía que recrea y configura esta revista.

Entre los chilenos se encuentran: Alfonso Alcalde, Fernando Alegría, Salvador Allende ("Últimas palabras", documento, nº 4, 1977, p. 2), Guillermo Araya, Efraín Barquero, Soledad Bianchi, Roberto Bolaño (quien publica su poema "Bienvenida", nº 8, 1978, p. 17), Armando Cassígoli, Carlos Cerda con el cuento "Melodrama" (nº 10, 1979, p. 9), Jaime Concha, Poli Délano, Luis Domínguez, Juan Armando Epple; cita de José Santos González Vera, poemas de Óscar Hahn, Vicente Huidobro, un poema de Víctor Jara, Pedro Lastra, Hernán Lavín Cerda, Patricio Manns, poemas de Germán Marín, poemas de Gonzalo Millán, Gabriela Mistral, poemas y ensayo de Naín Nómez ("Especialistas en literatura y lingüística", nº 7, 1978, p. 25, o, "El único pájaro sin alas", nº 5, 1978, p. 23-26). Y contribuciones de Ana Pizarro, Gonzalo Rojas, Grínor Rojo, Bernardo Subercaseaux, J. Leandro Urbina, Miguel Vicuña. El espíritu de vínculo y relaciones entre revistas publicadas en el exilio –celebrando por ejemplo los ocho años de publicación de *Trilce* en el exilio– muestra las superposiciones y variaciones en la construcción de discursos sobre la dictadura, y los espacios intelectuales, que aparecían aún precarios, en las nuevas condiciones, y contradicciones, de una cultura nacional internacionalizada bajo los nuevos parámetros económico-culturales. En el número diez, abril, primavera de 1979, un comentario de Bernardo Subercaseaux a la revista *La Bicicleta*, señala:

> Aparecida en los últimos meses del año recién pasado, la revista bimestral *La Bicicleta* se viene a sumar a una serie de grupos artísticos (Unión de Jóvenes Escritores, Taller 666, Agrupación Nuestro Canto, Sello Alerce, Agrupación Cultural Universitaria, Grupo Cámara Chile, Taller de Arte Contemporáneo) que durante 1978 batallaron por resistir el "apagón cultural" y abrir –en medio de una atmósfera sofocante– un espacio para la expresión y el discernimiento (*Literatura Chilena en el Exilio*, nº 10, Abril 1979, p. 34).

La Bicicleta rearticula el discurso de recepción de la cultura actual en el exilio, y la doble condición de este,

> [p]ara los chilenos que estamos en el exterior la revista, sin embargo, es mucho más que la suma o el simple recuento de lo que trae; es sobre todo un mensaje subyacente, un recado que corre a través de actividades inesperadas, nombres que uno jamás había escuchado, noticias de festivales solidarios en Renca y Lo Barnechea, informaciones acerca del 11 segundo Festival del Cantar Universitario (con el lema de "La Universidad canta para la vida y para la paz"), de talleres y lecturas en poblaciones o en la Peña Javiera Carrera, de avisos sobre la Semana "Por la cultura y por la paz" en el Parque Forestal, un mensaje que se patentiza en la actitud de jóvenes que eludiendo el coqueteo de la amargura y la desesperanza deciden mirar hacia adelante y organizarse en torno a una publicación como *La Bicicleta* (*Literatura Chilena en el Exilio*, nº 10, Abril 1979, p. 35).

Representativa fue la revista *Araucaria de Chile* que, desde el punto de vista simbólico, reelabora imaginarios políticos vinculados a la nación. Las imágenes de la bandera chilena, modificada en el juego de sentidos patrios, sin estrella, o con una cruz suástica, del mismo modo que la araucaria, revisten confusos, dobles sentidos que los signos adoptaron en este periodo, como símbolo de lo propio originario y sus connotaciones nacionalistas. En el número nueve de 1980, es posible encontrar colaboraciones de Fernando Moreno, Soledad Bianchi, textos de Federico Schopf, como el notable "Fuera de lugar" (nº 9, 1980, 145-154) –una poética de la experiencia del exilio y la escritura–, o de Antonio Skármeta, poemas de Hernán Castellano Girón, Eugeni Evstushenko, Óscar Hahn, Omar Lara, Armando Uribe, Enrique Valdés, un relato de Carlos Cerda: "La sombra del árbol" (nº 9, 1980, 188-192), un testimonio de Eugenia Neves: "Vivir en París. Testimonios de un exilio" (nº 9, 1980, 157-170). La revista dirigida por Volodia Teitelboim y con Carlos Orellana como secretario de redacción representa el ala del intelectual diaspórico comprometido con una redefinición crítica de lo nacional, la revista configura un núcleo de espacios para el desarrollo del género testimonial con importante arraigo y con textos

de significación desde el punto de vista de una historia intelectual del periodo: "Baja el telón negro sobre la escena, a ratos iluminada por los autos de fe, por el fuego de las proscripciones; a ratos oscurecido por el humo evanescente de los desaparecidos y punteada por el grito de los torturados" (*Araucaria de Chile*, nº 1, 1978, 5).

Es, paradójicamente, una muestra fehaciente del presente vivido por la literatura chilena en el exilio, el tipo de texto y los discursos político-críticos en la reformulación de postulados socialistas y el lugar que en la nueva cultura en construcción podían ocupar las doctrinas del comunismo. En este sentido, es representativa del modelo de letras y compromiso político en las estrategias que las letras desarrollan durante esta década, en la lectura de lo contingente. De tal modo, desde el punto de vista discursivo, el testimonio, en cuanto género literario, y en cuanto tipología del discurso adviene (se constituye en) una estrategia de legitimación para procesos de culturalización complejos.

Lar representa el caso de la revista que muestra los diversos itinerarios de los intelectuales del exilio, aparecida en Madrid, luego en Concepción. Los números cuatro y cinco son un registro del Encuentro de escritores chilenos en Rotterdam, y constituyen un material único de registro de la experiencia de los escritores chilenos en el exilio. Originada como una continuación de *Trilce*, es una revista que adopta vida propia y que, a diferencia de esta última en su origen y espíritu lárico, *Lar* se convierte en un paradigma de la experiencia literaria en el exilio y de la necesidad del lugar de origen que experimenta esta generación poética. Para Juan Armando Epple,

> Omar Lara buscó reflotar, en el exilio, la revista *Trilce*. Pero luego de tres números de intermitente y frustrante gestión, optó por aceptar la necesaria despedida a un proyecto en verdad anclado en otras aguas. La publicación que reemplazó a *Trilce*, y que lleva ya doce números, nació signada por la tentación del regreso a una casa que aún no termina de fundarse. Porque los tinglados ideales de *Lar* no son los del espacio lárico, como podría sugerir el acrónimo, sino los de cierta convicción latinoamericana que puso en tensión, una vez más, la contrastante y diversificada experiencia del exilio (*Literatura Chilena en el Exilio*, nº 9, 1979, 10).

En el contexto hispanoamericano las revistas *Eco* de Bogotá, *Marcha* del Uruguay y *Punto de Vista* de Buenos Aires, son los correlatos de las publicaciones literarias enfrentadas al cambio histórico, a los nuevos temas y formatos, a la configuración de figuras intelectuales como voces críticas represen-

tativas de la nueva cultura, que asume y enfrenta la transformación acelerada de los contextos. Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo en *Punto de Vista*, G. Cobo Borda en *Eco*, representan la tensión cultural de definición de lo propio y lo foráneo en la década del setenta. Así como el caso de *Hispamérica*, dirigida por Saúl Sosnowski, cuyo primer número data de 1972 y reflexiona sobre la problemática de la escritura latinoamericana desde y fuera de Latinoamérica. Las tres son publicaciones fundacionales de la idea de práctica crítica y motor del arte como correlato de este, en una construcción en palimpsesto, desde, por lo menos, tres aspectos: desde el pasado reciente como presencia histórica de imaginarios críticos, desde el presente que busca ser "nuevo" y fundacional para escapar de las violencias materiales, sistémicas y psíquicas del orden histórico y, finalmente, desde el sistema literario, en cuanto sistema crítico que propone y construye, como hemos visto, desde los formatos, desde las nociones de aparatos y escritura.

Referencias bibliográficas

Arfuch, Leonor. 2010. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland. 1999 [1957]. *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI.

Benjamin, Walter. 2002 [1980]. *Ensayos. Tomo VI*. Traducido por J. F. Yvars y Vicente Jarque. Madrid: Editora Nacional.

Bürger, Peter. 1997 [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Traducido por Jorge García. Barcelona: Península.

Cauquelin, Anne. 2012. *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Déotte, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Eltit, Diamela. 1989. *El padre mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.

García, Pilar. 2012. "La institución literaria sin literatura: *El Semanario de Santiago*, *El Crepúsculo* y *La Revista de Santiago*". *Mapocho* 71: 157-184.

Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Paidós.

Habermas, Jürgen. 2011 [1962]. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública.* Traducido por Antonio Doménech. Barcelona: Gustavo Gili.

Krauss, Rosalind. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

Lizama, Patricio. 2010. *Cartas a Guni Pirque*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Longoni, Ana. 2008. *El siluetazo*. Buenos Aires: Hidalgo.

Macherey, Pierre. 1974 [1966]. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Richard, Nelly. 2000. *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Sarlo, Beatriz. 2006. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, D.F.: Siglo XXI.

Schelling, Friedrich. 2004 [1807]. *El "Discurso de la Academia". Sobre la relación entre las Artes Plásticas y la Naturaleza*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Schopf, Federico. 1999 [1986]. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile: LOM.

Schwartz, Jorge. 2006 [1991]. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Sosnowski, Saúl. 1999. *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.

Subercaseaux, Bernardo. 2000. *Genealogía de la vanguardia en Chile. La década del centenario*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

Valdés, Adriana. 1996. *Composición de lugar: escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Universitaria.

Hemerografía

Araucaria de Chile. 48 números, 1978-1989. París, Madrid. Forma Ediciones. Dirigida por Volodia Teitelboim.

Eco. Revista de la Cultura de Occidente. 272 números, 1960-1984. Colombia, Bogotá. Librería y Galería Buchholz. Directores Else Goerner, Hernando Valencia Goelkel, José María Castellet, Nicolás Suescún, Ernesto Volkening, Juan Gustavo Cobo Borda.

Hispamérica. 1972-. Ediciones Hispamérica. Dirigida por Saúl Sosnowski

La Bicicleta. Revista Chilena de la Actividad Artística. 75 números, 1978-1987, último número 1990.

Lar. Madrid-Concepción. 1981-1989. Director Omar Lara.

Literatura Chilena en el Exilio. 13 números, 1977-1980. Ediciones de La Frontera, Los Ángeles, California. Director Fernando Alegría.

Literatura y Libros de La Época. 1989-1997. Santiago de Chile: Imprenta PEND. Director Mariano Aguirre.

Marcha. 1939-1974. Montevideo, Talleres Gráficos 33. Director Carlos Quijano.

Cuadernos de Marcha [texto impreso]. Montevideo: Talleres Gráficos 33, 1967.

Punto de Vista. 90 números, 1978-2008. Talleres Gráficos Litodar, Buenos Aires. Directores Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, Elías Semán.

Trilce. 16 números, 1964-1973. Valdivia, Chile. 4 números. 1982- Madrid, España. 1997- Concepción, Chile. Director Omar Lara.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_010

Reporteros, pasadores y padrinos: (las otras) redes musicales del exilio chileno

Stefano Gavagnin / Laura Jordán González /
Javier Rodríguez Aedo

Introducción[1]

El exilio chileno ha sido objeto de una gran cantidad de estudios, principalmente desde la historia, la literatura, la sociología y la ciencia política.[2] La musicología solo recientemente ha mostrado un interés por comprenderlo en un sentido amplio, más allá de los aspectos meramente sonoros.[3] Como experiencia de profundo desarraigo, de una "vida dañada" retomando la expresión de Adorno (2004), el exilio fue vivido como un castigo cuyos efectos interactuaron con las diversas dimensiones que componen la experiencia humana. Mito del exilio o maldición de Ulises: los exiliados debieron repensar su relación con el mundo, reconstruir su existencia, afrontar una realidad muchas veces desconocida, en suma, ser "otros" sin dejar de ser sí mismos. Trauma, duelo, culpa y nostalgia cadenciaron estas "vidas entre paréntesis" (Vásquez y Araujo 1988, 33).

En este texto nos interesa ahondar específicamente en los músicos chilenos y las redes artísticas durante el periodo del exilio. Amistades, cooperaciones, objetivos comerciales, circulación de objetos, informaciones e ideas articularon la densa trama que nutrió las relaciones artísticas y políticas de cantautores, cantautoras y conjuntos musicales en exilio entre 1973 y 1988.[4] Al interior de estas redes, de geografía variable, no solamente participaron intelectuales latinoamericanos y organizaciones políticas

1 Agradecemos a Marita Fornaro y Ariel Mamani por la lectura de una versión preliminar y por los comentarios críticos que enriquecieron este artículo.

2 Podemos mencionar a Rojas (2015), Rojas y Santoni (2013), Norambuena (2008) y Del Pozo Artigas (2006).

3 Algunos trabajos recientes son Mamani (2013) y Gomes (2015).

4 Dejamos fuera del análisis la experiencia de los compositores y los intérpretes doctos chilenos en exilio, no solamente por resguardar la extensión del texto, sino también porque su actividad musical estructuró redes diferentes a las aquí descritas. Para profundizar estos aspectos, consultar Gómez Gálvez (2017, 95-232).

formales, sino también otros agentes y otros espacios (no institucionales) heterogéneos. Sin desconocer la importancia de los primeros, en este texto nos interesa reflexionar sobre estas otras relaciones artísticas, construidas un tanto al borde de la actividad musical misma. Fueron "actividades de apoyo", según enseña Howard Becker (1982), que acompañaron y permitieron que las actividades cruciales de la música y la expresión cultural tuvieran lugar. En su conjunto, ellas representaron capas diferentes pero constitutivas del mismo sedimento que configuró la experiencia histórica del exilio chileno.

De este modo, alejándonos de una mirada centrada en la biografía de tal o cual artista o intelectual, nos detendremos en algunos casos específicos, a partir de los cuales identificaremos la fisonomía de estas redes, las dinámicas y las agencias humanas que las animaron: primero, abordaremos la interacción entre las músicas del exilio y el trabajo de medios escritos y reporteros; luego, nos enfocaremos en la circulación de objetos específicos, como fonogramas e insumos instrumentales, con la participación de agentes que actuaron como pasadores; y, por último, reflexionaremos sobre el rol de apadrinamiento que desempeñaron artistas chilenos experimentados sobre conjuntos musicales emergentes de Europa. Cada una de estas dimensiones fue articulada, a su vez, por una dinámica particular y una orientación distintiva: el reportaje musical tuvo tendencia a estructurarse mediante nodos de alcance transnacional; la circulación de objetos trazó trayectorias en desplazamientos (forzados o no) de personas, quienes portaban casetes e instrumentos en el contexto de la migración; el rol de los padrinos se basó en relaciones bilaterales, como ilustra el apoyo directo de Inti-Illimani y Quilapayún a grupos musicales italianos. Aunque estas dinámicas pueden ser observadas en diversas regiones del mundo, nos centraremos específicamente en el exilio musical en Francia e Italia y consideraremos sus conexiones transatlánticas permanentes con Chile, Latinoamérica y otros territorios. Todos los ejemplos examinados caracterizaron las prácticas musicales de la diáspora chilena y resultaron cruciales para comprender la creación artística y su *performance* eminentemente transnacional.

Reporteros

La primera dimensión que abordaremos tiene relación con las formas de escritura desarrolladas en torno a la música chilena en exilio. Críticas musicales, entrevistas a cantautores y conjuntos artísticos, breves informativas

y cuestionarios intergeneracionales materializaron una copiosa cantidad de páginas en diarios, revistas y magazines. De forma diferente a libros y obras editadas entre 1973 y 1988, publicadas en la mayoría de los casos por sus protagonistas,[5] la escritura practicada por reporteros y periodistas se acercó a la música desde una perspectiva cercana al día a día.[6] Los actores involucrados –periodistas, escritores y músicos-cronistas– dieron vida a una vasta red de informaciones en circulación, que en su conjunto trenzaron "tramas musicales", según la expresión de Javier Osorio (2011), sin las cuales las músicas del exilio no hubiesen alcanzado la difusión transnacional que es posible observar, particularmente, durante sus primeros años.

Ahora bien, a diferencia de lo señalado por Osorio, el rol de la "corresponsalía musical" se vinculó menos al intento de proyectar (en forma de testimonio del presente) una "memoria emblemática" hacia el futuro (Osorio 2011, 256), que a la necesidad de urdir las numerosas hebras artísticas que comenzaban a desarrollarse por toda Europa. Esto explica, en parte, el carácter nodal de las redes transnacionales entretenidas por la escritura musical: centralizadas en algunos pocos espacios, las diversas crónicas y noticias relativas a los músicos exiliados lograron crear la percepción de un movimiento artístico en desarrollo. Es decir, reporteros y medios escritos (prensa, magazines y revistas) tuvieron como responsabilidad imaginar una "comunidad artística" que, diseminada en diversos territorios, de alguna manera se hallaba conectada entre sí. El éxito de la estrategia dependía de la capacidad de construir este "espacio común" para un conjunto de expresiones musicales que se encontraba fragmentado estética y geográficamente tras el golpe militar y lograr transmitir esta perspectiva al público. Sin buscarlo del todo conscientemente, ellos animaron una forma de "diplomacia pública", donde la circulación de las ideas (en este caso artísticas) lograba "gestionar el entorno internacional mediante el compromiso con los públicos foráneos" (Manfredi 2011, 208). Al aumentar la notoriedad y el reconocimiento internacional de los exiliados, este tipo de escritura facilitó el compromiso político, fortaleciendo de paso la identidad de la

5 Entre otros, podemos mencionar los trabajos *Canto libre* de Charo Cofré y Hugo Arévalos (1976), *La Nueva Canción Chilena* de René Largo Farías (1977), *Violeta Parra: la guitare indocile* de Patricio Manns (1977), *Victor: An Unfinished Song* de Joan Jara (1983), *Cantores que reflexionan* de Osvaldo Rodríguez (1984), *La revolución y las estrellas* de Eduardo Carrasco (1988) y *Ni toda la tierra entera* de Isabel Parra (2003).

6 El escritor chileno Guillermo Haschke hablará de "crónicas cotidianas, pertinentes y también impertinentes" a propósito del trabajo de escritura musical de Ricardo García (García y Osorio 1996, 5).

canción chilena. Nos detendremos en París, como espacio nodal, y en el rol jugado por medios locales y publicaciones chilenas.

La capital francesa se convirtió rápidamente en un espacio importante para la actividad musical de los exiliados chilenos. El número de conjuntos, cantautores y compositores exiliados,[7] la vitalidad de la escena artística y discográfica local, junto a la temprana preocupación de editoriales y publicaciones periódicas por comprender y difundir lo que ocurría en Chile, hicieron de París uno de los epicentros artísticos del exilio. Ya en noviembre de 1974, las *Éditions du Cerf*, a través de su colección "Tierras de fuego", publicaba *Chants libres d'Amérique latine*, una selección de canciones "canónicas" donde figuran Violeta Parra y los exponentes principales de la nueva canción chilena (NCCh): Rolando Alarcón, Víctor Jara, Isabel Parra, Ángel Parra, Patricio Manns, Quilapayún e Inti-Illimani.[8] Este libro, coordinado por la periodista Régine Mellac, quien además tradujo todas las canciones, es un gesto temprano de compromiso hacia la música chilena y un primer intento por comprender su vínculo con América Latina.[9] Un año después, el periodista Jean Clouzet complementará este acercamiento en *La nouvelle chanson chilienne*, libro que propuso una mirada general del movimiento hasta 1973, pero cuyo objetivo transversal fue dar cuenta de las lecciones políticas tras el fin de la Unidad Popular: "la *Nouvelle Chanson Chilienne* a besoin de nous et nous avons besoin d'elle, ceux d'entre nous qui acceptent d'écouter ces voix qui répètent sur tous les tons: le fascisme existe, nous l'avons rencontré" (Clouzet 1975, 100). Este uso de la canción política como indicio y presagio constituyó la forma habitual de aproximarse a la situación chilena durante los primeros años del exilio.

Por otra parte, los músicos exiliados encontraron en los órganos de prensa de las diversas sensibilidades de la izquierda local un soporte a par-

7 En Francia, cerca de 8 conjuntos folclóricos y 13 cantautores y cantautoras animaron la vida musical del exilio chileno durante la dictadura (Rodríguez Aedo 2020, 361).

8 Algunos meses después, en enero 1975, la misma colección publicaba *Le Chili sous Pinochet*, un interesante libro de contextualización histórica sobre los primeros años de dictadura.

9 Un antecedente de este tipo de aproximaciones hacia el canto político latinoamericano en Francia lo constituye la obra *Basta! Chants de témoignage et de révolte de l'Amérique latine* de la musicóloga ítalo-uruguaya Meri Franco Lao, publicado en 1967 por la prestigiosa editorial Maspero. En los años posteriores al golpe, Meri Franco Lao siguió desempeñando en tierras italianas un papel muy similar al de Jean Clouzet o Régine Mellac, como autora de distintas publicaciones sobre la canción comprometida latinoamericana (Lao 1974; 1977) y como colaboradora en producciones discográficas de la editora I Dischi dello Zodiaco.

tir del cual proyectar su quehacer y buscar apoyos políticos en Francia y Europa. El mundo comunista seguía de cerca los pasos de Quilapayún y los hermanos Parra a través del trabajo de Guy Silva en *L'Humanité* (Silva 1974; 1975), mientras que el partido socialista y la izquierda radical proponían una imagen más heterogénea de la diáspora artística, a través de los periodistas Jean-Paul Liégeois en *L'Unité* y Jacques Erwan en *Libération*, respectivamente. Mientras que el primero describía la música de Víctor Jara, la "tribu" Parra, Quilapayún, Patricio Castillo, Inti-Illimani, Héctor Pavez, Aparcoa, Trabunche, Sergio Ortega y Luis Advis, el segundo sumaba comentarios sobre Canto General (conjunto vinculado a Sergio Ortega), Los Curacas, Patricio Manns y Tito Fernández (Liégeois 1975; Erwan 1974).[10] En este punto, la estrategia de escritura respondía a un objetivo simple: homologar bajo un único criterio sonoridades y trayectorias artísticas no solamente disímiles, sino también distribuidas en diversas regiones del mundo (Chile, Francia, Italia, RDA, Suiza). Como lo confirmara Jean-Paul Liégeois: "la voix du Chili en exil est multiple: la parole de Jara n'est pas isolée, unique et solitaire" (1975, 18). Esta constatación debe ser entendida en un amplio sentido, ya que estas "voces de Chile" fueron el resultado de la labor desarrollada tanto por los músicos exiliados, como por los reporteros locales. A Guy Silva, Jean-Paul Liégeois y Jacques Erwan debemos extensas entrevistas a los conjuntos y cantautores chilenos, como también numerosas reseñas discográficas y crónicas de espectáculos en teatros y centros culturales. Se trata de una inmensa cantidad de páginas que, incluso si se las considera anexas al mundo artístico, deben ser tomadas en cuenta a la hora de evaluar las formas que asumieron las redes musicales del exilio chileno.

Un tercer tipo de escritura que fortaleció la divulgación de la música chilena se encuentra en revistas musicales especializadas. En Francia, los casos más importantes fueron *L'Escargot Folk* y *Paroles et Musique*. La primera se publicó entre 1972 y 1981 bajo la dirección de Nicolas Cayla (ingeniero agrónomo amante del folclor), mientras que la segunda entre 1980 y 1990 bajo la dirección del periodista Fred Hidalgo. En ambas revistas los músicos exiliados (y latinoamericanos) encontraron un medio de difusión, pero desde diferentes perspectivas. Por un lado, *L'Escargot Folk*, de un

10 En el 2020, el músico Tito Fernández ha sido formalizado por la justicia chilena por violación y abuso sexual, cumpliendo prisión preventiva hasta que se emita su sentencia. Su mención en el contexto de exilio de ninguna manera busca relativizar la gravedad de las acciones que se le imputan.

perfil más asociativo,[11] se enfocaba principalmente en las músicas folclóricas y tradicionales de Francia y Europa, por lo cual la música chilena era puesta en equivalencia con la música cajún, la música bretona, la canción occitana, entre otros, es decir, era presentada como una manifestación histórica de los pueblos. Por otro lado, *Paroles et Musique*, de enfoque más comercial, buscaba incentivar la llamada "chanson vivante" (canción viva), entendida como aquellas sonoridades contemporáneas, con lo cual la propuesta musical de los exiliados era percibida como un fenómeno del tiempo presente. De esta forma, si el periodista Rémy Le Tallec (*L'Escargot Folk*) ponía de relieve "el patrimonio tradicional" de una canción chilena que no aceptaba concesiones o "coloraciones locales" (Le Tallec 1977), periodistas como Régine Mellac, Jacques Erwan y Gérard Cléry (*Paroles et Musique*) hicieron del contenido político el punto de fuga desde el cual aproximarse a este canto cuya "histoire violente, de vies brutalmente déviées" volvía difícil el ejercicio de escucha "sans que défilent des images" (Mellac 1981; Cléry 1984). Autenticidad del sonido y autenticidad de las experiencias de vida constituyeron ambos polos del campo de escritura utilizado por los reporteros locales para descifrar la música chilena en Europa. Este campo se ajustaba, por lo demás, a las estrategias elegidas por los sellos musicales para comercializar los discos chilenos.

Es necesario señalar que el vínculo de los reporteros mencionados trascendió el marco de su trabajo en los medios. Muchos de ellos establecieron una estrecha relación de solidaridad con la causa chilena y de amistad con los músicos exiliados (como fue el caso de Régine Mellac con los Parra o Patricio Manns, o Jacques Erwan con Eduardo Carrasco),[12] lo que explica además sus numerosas colaboraciones discográficas en tanto traductores o presentadores musicales.

11 La revista tiene su origen en el boletín semestral del club asociativo francés *folk song international*.

12 Régine Mellac no solo reseñó conciertos, también tomó las fotografías incluidas en algunas producciones discográficas, como es el caso de *Canción sin límites* de Patricio Manns. Por su parte, Eduardo Carrasco recomendaba (en una carta personal dirigida a Noel Nicola) invitar al periodista francés como participante del Festival Internacional de la Canción de Varadero de 1982 (Carrasco, Eduardo. Carta a Noel Nicola. París, 3 de junio de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 731. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile).

Jean Clouzet	Trabunche	*Terre chilienne* (1976)
	Osvaldo Rodríguez	*Les oiseaux sans mer* (1976)
	Isabel Parra	*Isabel Parra chante Violeta* (1978)
Jean Marcenac	Aparcoa	*Cri du Chili* (1973)
Régine Mellac	Ángel Parra	*Passion selon Saint Jean* (1976)
		Ángel Parra de Chile (1976)
		Ángel Parra à Paris (1978)
	Isabel Parra	*Isabel Parra de Chile* (1976)
	Jorge y Beb	*Chants Libres d'Amérique Latine* (1977)
	Víctor Jara	*Te recuerdo Amanda* (1978)
	Inti-Illimani	*Chile resistencia* (1978)
	Patricio Manns	*Canción sin límites* (1979)
Gérard Cléry	Patricio Castillo	*Provinces* (1977)
	Quilapayún	*Patria* (1976)
		La marche et le drapeau (1977)
		Santa María de Iquique (1978)
		Umbral (1979)
		Alentours (1980)

Tabla 1. Lista de discos chilenos en Europa donde colaboran periodistas franceses.

La diáspora chilena también se preocupó por plasmar en papel la situación de los músicos exiliados. Si bien las revistas y boletines de corte político difundieron las actividades de la diáspora (como fue el caso del *Boletín Rojo* y *Don Reca* del Partido comunista de Chile, *El Correo de la Resistencia* del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, o la revista *Chile-América* de la Democracia Cristiana), en general los marcos interpretativos y la escritura crítica provenía de las revistas de corte cultural. Dos fueron las publicacio-

nes más importantes en este sentido: *Canto Libre* y *Araucaria de Chile*. Si la primera se ajusta a un tipo de "micro-prensa" local (el historiador Luis Del Río Donoso cifra en cerca de 200 este tipo de publicaciones chilenas durante el exilio [1996, 7]), la segunda fue una revista internacional de carácter más consistente en cuanto a duración, contenido y difusión transnacional. *Araucaria de Chile* circuló en cerca de 50 países, e incluso clandestinamente en Chile (Cariz 2014, 152). Pero en ambos casos, París constituyó el punto nodal desde el cual se difundían las diversas informaciones relativas al mundo artístico de la diáspora.

La revista *Canto Libre* tuvo cerca de 20 números, publicados entre 1976 y 1979, y estuvo vinculada a los responsables del sello DICAP en la comuna de Colombes (periferia de París). Se trataba de una revista de actualidad musical, poesía, dibujo e informaciones acerca de la diáspora chilena, cuyo consejo editorial eran pintores, poetas, músicos y actores. Por su parte, la revista *Araucaria de Chile* publicó 48 números, entre 1977 y 1989, y si bien su sede de redacción estuvo ubicada en París, la impresión se realizaba en Madrid,[13] esto hasta 1984 cuando toda la publicación fue trasladada a Madrid. Su editor general fue el escritor y dirigente comunista Volodia Teitelboim (exiliado en Moscú) y el secretario de redacción fue el escritor Carlos Orellana (exiliado en París). A diferencia de las revistas y diarios de Europa, en estos dos casos la escritura fue desarrollada tanto por reporteros, como por intelectuales, escritores, artistas visuales, compositores y músicos-cronistas. Es decir, *Canto Libre* y *Araucaria de Chile* tuvieron un abierto carácter pluridisciplinar que, junto con permitir a los protagonistas expresarse directamente (independientemente de sus cercanías al mundo comunista), centralizó las reflexiones provenientes de diferentes regiones geográficas e ideológicas.

Respecto de los escritos vinculados específicamente con la música chilena del exilio publicados en *Araucaria de Chile*, podemos mencionar: artículos monográficos de Gustavo Becerra (nº 2), Fernando García (nº 9), Vladimir Wistuba (nº 34), Osvaldo Rodríguez (nº 16, 24, 36 y 38) y Patricio Manns (nº 20 y 30); entrevistas a Quilapayún (nº 13), Isabel Parra (nº 16), Ángel Parra (nº 34) e Inti-Illimani (nº 42 y 43); reseñas discográficas escritas por los músicos Felipe Canales (nº 3), Daniel Salinas (nº 5) y

13 Carlos Orellana recuerda esta curiosa elección: "la impresión era una cosa y la edición es otra. Así que descartadas las imprentas francesas imposibles por sus costos altísimos, se investigaron las posibilidades que pudieran ofrecer Italia o Bélgica, para concluir finalmente con lo único razonable: la revista había que hacerla en España, por razones de costos, de lengua y facilidades para su distribución internacional" (Orellana 2011, 68).

Osvaldo Rodríguez (nº 11, 18, 19, 24, 28, 41); y documentos históricos como el Recurso de amparo presentado por Illapu en 1982 (nº 17) y la carta abierta de Ángel Parra a Víctor Jara (nº 41). Para completar este marco general de la escritura sobre la música chilena en exilio habría que incluir los artículos y reseñas de los musicólogos Alfonso Padilla (nº 20, 22, 24, 25, 27, 28, 29 y 34), Soledad Bianchi (nº 7), Mike González (nº 41) y Leonard Kosichev (nº 27), de los escritores Luis Bocaz (nº 2), Vicente Reyes (nº 18), Fernando Quilodrán (nº 22), Juan Armando Epple (nº 5 y 27) y del historiador Bernardo Subercaseaux (nº 12). Como se aprecia a simple vista, estas revistas esbozaron una dimensión más profunda y al mismo tiempo diversa del exilio, proponiendo una perspectiva transnacional que expresaba tanto en el carácter contingente del quehacer musical (a través de las reseñas discográficas), como también las reflexiones personales sobre el destierro y la situación autoritaria en Chile (a través de entrevistas y estudios).

Ahora, como ya señalamos, las revistas y diarios interactuaron además con ciertas perspectivas identitarias vinculadas a las músicas que animaron las redes artísticas. La revista *Araucaria de Chile* asumió la responsabilidad de definir qué tipo de canción se desarrollaba en exilio, mediante un "Cuestionario sobre la música chilena", publicado en 1978.[14] En esta inédita instancia de escritura colectiva, los músicos exiliados fueron invitados a responder una serie de preguntas, entre las cuales, ¿Qué significan para ti: canción comprometida, canción política y canción de protesta? Pudiendo recurrir a sus propias experiencias, muchas de ellas descritas en entrevistas, los músicos prefirieron responder de manera abstracta. Esto explica por qué las definiciones se superponen (por ejemplo, la naturaleza subjetiva de la canción es ubicada en las tres categorías) y también se contradicen (por ejemplo, la canción comprometida formaba parte de un sistema social determinado y, al mismo tiempo, expresaba la voluntad de cambiarlo). De todos modos, algunos puntos en común del cuestionario permiten comprender el marco desde el cual se concibió la propia práctica artística en Europa: en primer lugar, para los músicos, la "canción comprometida" expresaba la interacción del músico con su propio contexto a través de un tono subjetivo; en segundo lugar, la "canción política" era una expresión ideológica vinculada a una clase social determinada; y finalmente, la "can-

14 El artículo "Discusión sobre la música chilena" publicado en *Araucaria de Chile*, no. 2, 1978, 111-173, contiene un cuestionario preparado por Soledad Bianchi y Luis Bocaz, cuyo montaje fue realizado por Carlos Orellana (Bianchi *et al.* 1978).

ción de protesta" planteaba un problema de definición preliminar, ya que al ser un rubro vinculado con Estados Unidos, provocaba desconfianza entre la mayoría de los músicos chilenos en exilio.

Todas las experiencias de escritura reseñadas hasta aquí (ya sea que se ajustasen al trabajo de solidaridad, a perspectivas profesionales, o incluso a la necesidad de construir un marco común) fueron capitales para comprender el vasto territorio de palabras y análisis delimitando a los músicos chilenos. Diseminadas en diferentes escenas musicales europeas, las trayectorias artísticas de los exiliados lograron ser canalizadas a través de numerosos medios escritos (producidos por la izquierda local o la chilena), bajo una estructura de nodo (basada en París) que les proporcionó una difusión internacional al mismo tiempo que las construyó como un campo de acción artística común.

Pasadores

La segunda dinámica que identificamos corresponde al traspaso de materiales a través de redes de personas no siempre involucradas de manera especializada con la cultura. En concreto, nos referimos al rol de "pasadores" ejercido por quienes transportaron y entregaron objetos relevantes para la realización de la música. Asimismo, consideramos que los propios músicos acarrearon implementos que, al desplazarse, posibilitaron la configuración de sonoridades, visualidades y gestos en nuevos contextos.

En sus memorias, Horacio Salinas retrata los recorridos que los instrumentos de Inti-Illimani trazaron a través de giras, viajes personales y el propio exilio: un bombo bonaerense, un arpa bogotana, un violín cremonés, guitarrones mexicanos, un par de guitarras del romano Orlando Raponi, un tiple y un arpín del ítalo-uruguayo Luis Arbán (avecindado en Arezzo), un primer cuatro venezolano obsequiado por Alí Primera durante una gira y otros construidos por Jorge Ball, a quien conocieron en su exilio italiano cerca de 1982 (Salinas 2013, 153-157). Esta síntesis de la configuración instrumental del conjunto, donde se identifican lugares de origen, trayectorias y dinámicas de movilidad, ilustra la envergadura de la conexión entre circulación de objetos, prácticas musicales y sonoridades involucradas en este segundo tipo de redes musicales del exilio. Como veremos, el conjunto instrumental se constituyó viajando, lo mismo que gran parte del temprano repertorio[15] y en él partici-

15 En cuanto al repertorio, ver por ejemplo las referencias a la incorporación de Inti-Illimani de canciones como la "Fiesta de San Benito y Ramis" (Salinas 2013, 33-34 y 58-59).

paron constructores y músicos quienes facilitaron los procesos de difusión de instrumentos y, consecuentemente, repercutieron en las prácticas asociadas. La distribución de instrumentos aptos para la ejecución de músicas vernáculas latinoamericanas, la difusión de conocimiento acerca de su adecuada construcción, así como el acceso a insumos apropiados para su mantención fueron tres dimensiones cruciales en las que colaboraron distintos pasadores.

En las principales ciudades de Europa occidental de la década del 70, se comercializaban los aerófonos andinos más comunes que la "música andina" había divulgado. Algunos eran fabricados en Francia por una manufactura de dudosa calidad, otros provenían de constructores más finos, como los charangos Orozco; tales instrumentos podían adquirirse en ferias de artesanía y locales diversos, aunque de manera irregular. Quienes se interesaban en perfeccionar sus prácticas musicales de música latinoamericana pronto buscaron proveerse de instrumentos de mejor factura y de una fuente confiable y estable. En ese contexto, destaca la figura de Milton Zapata, peruano residente en París (asiduo de la escena latinoamericana del Barrio Latino) a quien acudieron, por ejemplo, los integrantes del grupo italiano Cordigliera para renovar sus quenas y zampoñas en 1977. Sorprendidos por la variedad de instrumentos reunidos en su polvoriento taller, los músicos italianos decidieron invertir sus escasos recursos en tres quenas, un par de zampoñas *zankas* en *mi* y otro par en *la*. Como notaron de inmediato, la habilidad de Zapata para amarrar los tubos de sus zampoñas le confería "ordine ed eleganza allo strumento, ne aumentava la stabilità delle canne quando impugnate dai musicisti" (Meazzi 2021, 179).



Fig. 1. Ejemplo de aviso publicitario en *L'Escargot Folk*, no. 23, 1975, 22. Agradecemos a la biblioteca Armando Gentilucci del Conservatorio de Reggio Emilia y Castelnovo ne' Monti, por esta copia digital.

Estos intercambios también podían responder a colaboraciones internacionales entre los mismos músicos exiliados, tal como se aprecia en la correspondencia sostenida en 1984 entre Jaime Márquez –director del grupo Illapu, radicado en Francia– y Alejandro Vargas, un exiliado chileno en Australia –director del grupo Apurima– (Bendrups 2011, 197). Dada la dificultad de acceso a los instrumentos en Oceanía, el conjunto chileno necesitaba proveerse de quenas, cuerdas y materiales para confeccionar un set de vientos. Según comentaba Jaime Márquez, el envío de quenas parecía ser lo menos dificultoso, puesto que uno de los integrantes de Illapu, Roberto Márquez, las construía él mismo en diferentes tonalidades, aunque, advertía, con caña más gruesa que las que se usaban habitualmente. Respecto de las cuerdas de guitarra, explicaba que podía enviar una marca argentina que ellos conseguían en Francia, pero que, respecto de otros cordófonos como charango y cuatro, las compraban por diámetro. El mayor obstáculo parecía ser la adquisición de cañas para instrumentos de viento, como lo explicaba el propio músico de Illapu:

> […] no nos comprometemos (quizás algo se puede hacer) esto es difícil de conseguir. Nosotros siempre aprovechamos que alguien va a Bolivia o cuando nosotros hemos estado en Latinoamérica para poder comprar. Es un poco más complicado, habría que ver qué podemos hacer.[16]

Finalmente, Márquez le ofreció un bombo, advirtiéndole sin embargo del problema que significaba enviarlo por su tamaño y delicadez. En ambos casos, la solución pasaba por comprometer acciones concretas, en tanto pasadores, a partir de sus propios desplazamientos artísticos: "habría que esperar que se presente la oportunidad de alguien que vaya alguna vez" (cf. nota de pie de página 16). Las respuestas de Márquez a la serie de peticiones de Vargas daban cuenta no solamente de los desafíos de acceso a cada tipo de instrumento e insumo, sino también de los obstáculos vinculados a su traslado desde Europa a Oceanía. Sin embargo, es necesario mencionar que se trató de un tipo de circulación de materiales que *bypaseaba* completamente América Latina.

En otro territorio, en la distante ciudad de Montreal, la visita del quenista boliviano Lucho Cavour en 1976 (en el contexto de su presentación para la televisión quebequense como parte del conjunto Naira) también

16 Márquez, Jaime. Carta a Alejandro Vargas. Nanterre, 1 de octubre de 1984, f. 1. Melbourne: Archivo personal de Alejandro Vargas.

tuvo consecuencias importantes para la constitución organológica de los conjuntos exiliados. Cavour portaba en su equipaje un variado juego de quenas, que fueron provechosamente examinadas, durante una reunión informal en la casa del músico Alberto Kurapel, por el lutier aficionado José Vargas, un chileno exiliado que fabricaba sus propios instrumentos. Allí midió las distancias de los orificios para adaptar sus propias construcciones al excelente modelo de Cavour.[17] Aquí, no se trataría solamente del traspaso de los instrumentos mismos, sino de la circulación de saberes comprometidos en la práctica instrumental.

Ahora bien, la circulación de objetos también involucró otros aspectos performativos. Las vestimentas constituyeron una preocupación temprana de los grupos de la nueva canción, desde su formación en Chile a mediados de la década de los 60 y especialmente durante sus experiencias de exilio. Esta dimensión visual y performática estaba, por cierto, influida por ideas provenientes de la disciplina teatral, así como de las prácticas de proyección folclórica desarrolladas en espacios universitarios. Puntualmente, la producción de vestuarios característicos para cada grupo, pero que al mismo tiempo se instalaron en una estética transversal, se concretó específicamente en el porte de ponchos. Son numerosos los relatos que narran la adscripción a un modelo "de Castilla", con variaciones de materiales (en vista de las precarias condiciones de los músicos) y de colores según el tono de sus propuestas (Schmiedecke 2012). Quilapayún pasó de un traje compuesto por pantalón y camisa negra, a un poncho también negro, que se convertiría en un sello de su presencia escénica. Al principio los armaron agujereando frazadas viejas (Carrasco 2003, 60-61). Durante los primeros años de exilio, ante la dificultad de encontrar materiales aptos y accesibles para su confección en París, los miembros de Quilapayún exploraron la posibilidad de que sus típicos vestuarios fuesen enviados desde Chile, recurriendo al productor y periodista Ricardo García. Como este les comentaba, en una carta fechada el 26 de mayo de 1977:

> Asunto ponchos. Repito que es posible enviar los que quieras para teñirlos allá. Son esos ponchos tipo Tomé, color beige, si no me equivoco. Valor aproximado entre 500 y 600 pesos más envío. No he podido enviarte uno de muestra porque no he sabido de alguien que viaje en este periodo y que pueda llevarlo. Pero creo que son los que tú quieres. Ahora si quieres agregar otro

17 Jordán González, Laura. Entrevista a Alberto Kurapel. Santiago-Viña del Mar, videoconferencia vía zoom, 22 de abril de 2021.

> tipo de ponchos y mantas, hay una gran variedad y hasta podrías instalar una boutique con ellos.[18]

Llama la atención no solamente cuán sujeta estaba la transacción al hecho que alguien pudiera viajar, sin que dicha persona estuviera identificada de antemano. También es sugerente la idea final que remite, ya sea en serio o en forma sarcástica, a la especificidad del rubro de indumentaria latinoamericana. Esto, lejos de ser un asunto trivial, parecía un asunto básico para la *performance* exitosa del grupo. Lo cierto es que, una vez más, las trayectorias a través de distintos territorios impactaron en las decisiones en torno al vestuario. Así, para la formación del grupo Karaxú, se pasó rápidamente de la ropa negra formal a un poncho reversible rojinegro con "cuello mao", ideado por el compositor Patricio Manns como una adaptación de la imagen novocancionera. Sorteado el primer dilema de encontrar las telas adecuadas en la capital francesa, donde se radicaban sus integrantes, enfrentaron las desventajas del traje "a la chilena" en escenarios iluminados por potentes focos, así como las incomodidades de transportar las mantas en los trenes parisinos (Troncoso 2014, 29-30). Por su parte, Inti-Illimani reconocía haber "colgado el poncho" luego de discutirlo largamente en Europa, de 1976 a 1980. Entre tanto, habían probado con camisas artesanales traídas por Max Berrú desde Ecuador, que tuvieron que esperar varios años para ser oficialmente utilizadas (Cifuentes 1989).

Tanto en el caso de instrumentos como en el de vestuarios, se nota que el cultivo de determinadas prácticas performáticas dependía de la circulación de objetos, con la participación de personas que, más o menos involucradas en estas otras redes artísticas, transportaban los materiales. Además de pasar de mano en mano telas, cuerdas e insumos instrumentales, distintos pasadores permitieron que las grabaciones de músicas propias y ajenas fueran encontrando nuevos auditores. Esto es cierto para la difusión de casetes pirateados con los que se difundían músicas del mundo que no eran de fácil acceso en todas las ciudades. Sabemos que se enviaban cintas con músicas andinas a través de los océanos, compartiendo los hallazgos y colecciones personales para una red mundial de aficionados. Para la programación de la emblemática emisión radial *Nuestro Canto*, conducida por

18 Carrasco, Eduardo. Carta a Ricardo García. París, 26 de mayo de 1975, f. 1. Correspondencia, no. 477. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

el periodista Miguel Davagnino, el acceso a estas cintas ingresadas por viajantes anónimos fue crucial. Por las señales de la Radio Chilena se transmitían primicias de la actividad musical de exilio, "corriendo las fronteras" de lo posible,[19] dada la censura oficial y también las prácticas de autocensura. Un excepcional de esta conexión fue la concepción del casete *Carta sonora del Chile de hoy*, que recoge fragmentos sonoros de dentro y fuera del país, discursos, noticias y música, y que fue producido con el fin específico de dar a conocer a quienes vivían el exilio la situación interna desde un relato sonoro (para más detalles al respecto, véase Jordán González 2013).

Una última dimensión que deseamos analizar, son las circulaciones transnacionales de fonogramas. Un caso paradigmático fue el de Quilapayún y las diversas acciones llevadas a cabo para distribuir su música tanto en Chile como en el resto del mundo. A mediados de abril de 1982, Ricardo García, el productor musical y director del Sello Alerce, le escribió a su amigo y director de Quilapayún Eduardo Carrasco, bajo el pseudónimo de "el poeta", para solicitarle una lista probable de canciones para ser editadas en Chile. En la carta, explicaba una cuidadosa operación para editar al grupo también en el sello discográfico Odeón, a fin de franquear las posibles censuras de manera organizada. Llama la atención el tono alarmista de la misiva, la sospecha de que el plan podía fracasar y la petición de que nada de lo propuesto se discutiera ni siquiera entre los integrantes del grupo. Con esto se caracteriza no solamente la efectiva circulación de cintas de grabaciones sonoras, sino que los mecanismos comprometidos en la toma de decisión articulados entre un lado del Atlántico y otro.[20]

Poco tiempo después, Carrasco interpeló de vuelta a García pidiéndole con mucha curiosidad que le explicara en qué circunstancias se habría dado una positiva recepción del casete de su grupo editado por Odeón. En la misma carta le pedía enviase todo lo que se había editado de ellos, tanto oficialmente como de manera informal, contándole que en un concierto reciente se había encontrado con el "colega" de García que estaba de viaje por Europa, pero que luego de una breve conversación tras bambalinas no les habría hecho llegar hasta entonces el material prometido. Se entiende que la función de dicho colega sería un eslabón importante para poder

19 Jordán González, Laura. Entrevista a Miguel Davagnino. Santiago de Chile, 27 de marzo de 2012.

20 Carrasco, Eduardo. Carta a Ricardo García. París, 12 de abril de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 469. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

concretar las circulaciones físicas de las grabaciones, mientras que la ideación y gestión se realizaba a través de esta correspondencia. Además, en la misiva se mencionaban otras conexiones importantes para la internacionalización de la producción fonográfica que involucraba movimientos de personas entre Cuba, Francia, Chile y España. En concreto, Carrasco nombra a Noel Nicola, quien siendo parte del "secretariado de la Trova", estaría a cargo de articular un proyecto no expresado claramente en la carta ("el asunto de que hablamos"), cuya contraparte se encontraría en Madrid. Más que conjeturar los detalles de la empresa en cuestión, nos interesa subrayar su naturaleza colectiva y notablemente transatlántica.[21]

El 21 de septiembre del mismo año, Ricardo García insistió en la petición de una lista de canciones cuyo derecho poseía el sello Inter Musique en Francia, con el objetivo de publicar a Quilapayún como parte del catálogo Alerce (aprovechando que Odeón habría sacado con éxito su propio casete del grupo). García propuso así una serie de canciones y piezas instrumentales, pero pidió con urgencia una contrapropuesta y, más importante, el envío de la grabación con el material:

> [O]jalá me mandes tu sugerencia para compararla con lo que nosotros planificamos, y me despaches la cinta correspondiente, armada como master, gasto que por supuesto irá por cuenta mía si está dentro de lo razonable, como asimismo el valor de la cinta en sí.[22]

Sabemos que la producción tuvo cierto éxito, vendiendo cerca de 500 copias en Chile, lo que se anunciaba como un resultado no desdeñable dado el contexto de crisis de la industria discográfica local. En la siguiente carta, García explicaba detalles de la transacción tributaria y el próximo envío de dinero, destacando que para este tipo de circulación material –de papeles y divisas– era fundamental contar con la participación de un agente autorizado que pudiera emitir una boleta timbrada. Se nombra a "Loreto" como la persona que llevaría a cabo la gestión.[23] Aunque escapa a lo que hemos

---

21 García, Ricardo. Carta a Eduardo Carrasco. Santiago de Chile, 7 de julio de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 737. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

22 García, Ricardo. Carta a Eduardo Carrasco. Santiago de Chile, 21 de noviembre de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 468. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

23 García, Ricardo. Carta a Eduardo Carrasco. Santiago de Chile, 15 de marzo de 1983, f. 1. Correspondencia, no. 501. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

descrito aquí como pasadores de objetos, creemos valioso identificar las redes de agentes que permitieron la efectiva distribución de las grabaciones sonoras a lo largo de todo el proceso de producción y difusión.

Habría que entender que el envío de cintas forma parte de un operativo mayor para reeditar en Chile parte del material fonográfico reciente y antiguo de Quilapayún. No se trató solamente de transportar objetos "cerrados" que encontrarían nuevas escuchas, sino que dichos objetos constituyeron la base material para la configuración de nuevos discos. Por ello, la correspondencia entre Eduardo Carrasco y Ricardo García volvía una y otra vez sobre posibles listas de canciones, sobre cuáles excluir por las imposibilidades del contexto chileno, tanto en términos de censura de canciones políticas como de la potencial recepción de las audiencias nacionales.

Padrinos

Un tercer tipo de dimensión comprometida en las redes transnacionales activadas por el exilio musical chileno fue el patrón de relaciones que podríamos llamar "apadrinamiento" artístico. En el campo de la *popular music* es frecuente que un artista o grupo consolidado y dotado de prestigio actúe en favor de colegas emergentes, para ofrecerles legitimación pública, o facilitar el acceso a circuitos laborales, casas discográficas, recursos logísticos (instrumentos, equipos técnicos, teatros, etc.), así como ofrecer la posibilidad de presentarse en vivo en cuanto *supporter* o teloneros, todas prácticas recurrentes capaces de otorgar al artista emergente, al mismo tiempo, legitimación y ocasiones laborales.

Este tipo de prácticas de colaboración y soporte fueron recurrentes en la escena novocancionista chilena de finales de los 60 y comienzos de los 70: Víctor Jara fue un mentor fundamental de los conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani; Inti-Illimani a su vez legitimó el trabajo del conjunto Illapu;[24] en el marco transnacional, Inti-Illimani apadrinó, hacia 1971 y 1972, a algunos pioneros *ensembles* de una nueva canción ecuatoriana que surgía entonces como "un reflejo de la nueva canción chilena" (Troncoso 1971); y lo propio ocurrió entre Víctor Jara, Inti-Illimani y el conjunto

24 En una nota de la contratapa del disco de Illapu en 1972, los describían como un "grupo que emerge joven […] ubicados entre centenares de grupos juveniles a lo largo de Chile, enriqueciendo el basto [sic] movimiento de la Nueva Música Chilena".

mexicano Los Folkloristas (Casasús 2008). La etapa del exilio no interrumpió estas dinámicas, sino que las trasladó a un contexto más amplio, resignificándolas en términos de solidaridad y resistencia. Hasta podemos reconocer a los mismos actores, si bien en un marco diferente: en febrero de 1975, después de un reencuentro con Los Folkloristas en el festival Rote Lieder de Berlín, los Inti-Illimani facilitaron a sus homólogos mexicanos una breve y exitosa gira por Italia. En palabras de la prensa italiana, los chilenos "hacen los honores a la formación mexicana" (Peralta Hidrovo 2003, 55).[25] En plena sincronía, I dischi dello Zodiaco, productora discográfica de Inti-Illimani en ese país, editó un álbum del grupo invitado[26] al mismo tiempo que se publicaron artículos y reseñas sobre el mismo (Brigaglia 1975; Passone 1975). De esta manera, las redes urdidas en los años previos se traducían en puntuales y efectivos soportes del trabajo musical y de su difusión, activando en el espacio de la diáspora centros de producción discográfica, agencias organizadoras de eventos culturales, festivales, peñas. En el caso citado, sin embargo, no deja de sorprendernos que Inti-Illimani gozara en el exilio de un prestigio tal que le permitía no solamente resistir en el nuevo espacio, sino actuar de anfitrión y desplegar, desde el destierro, energías en beneficio de otros músicos.

A continuación, nos centraremos en el espacio italiano. Los músicos chilenos del conjunto Inti-Illimani se convirtieron allí en importantes referentes para un público masivo y un sinnúmero de fans. Entre ellos, se destaca un número indeterminable, pero no desdeñable, de algunos centenares de jóvenes, quienes conformaron decenas de conjuntos a lo largo de todo el país, entregados a la reproducción de los repertorios andinos y de la nueva canción y, en cierta medida, a la creación original dentro de las pautas de la misma orientación musical. Estos conjuntos de identidad híbrida –"latinoamericanos" en su repertorio, pero no en su identidad originaria y en sus vivencias– contribuyeron activamente a la difusión capilar del folklore y del canto social latinoamericano en circuitos de alcance local, paralelos a aquellos de los artistas mayores. Entre esta amplia y dispersa comunidad musical y sus modelos se formó un tejido relacional complejo y diverso.[27]

25 "Entusiasmo a Roma per i messicani del gruppo 'Los Folkloristas'", *L'Unità*, 26 de febrero de 1975, 7.

26 Se trató del álbum *Dal Mexico* (I Dischi dello Zodiaco, VPA 8229, LP, 1975).

27 Para profundizar el estudio de este fenómeno de "diáspora electiva" o "simpatética" ver Gavagnin (2020).

En una entrevista con Inti-Illimani, publicada en 1983 y dirigida al público chileno, se mencionaba que en Italia "hay más de 15 conjuntos de jóvenes italianos que están haciendo este tipo de música a quienes [los Inti-Illimani], cuando pueden, tratan de asesorar, y han logrado un muy buen nivel. En Chile […] serían de los mejores" (Krebs 1983).[28] Los integrantes de Inti-Illimani, al igual que otros músicos chilenos del exilio, se demostraron por lo general muy accesibles y, en algunos casos, entablaron con sus jóvenes émulos italianos amistades que perduran hasta el presente. Aparte de ayudarles en la adquisición de instrumentos por lo general difíciles de conseguir, tales como charangos, tiples colombianos o bombos argentinos,[29] y de aprender estrechamente acerca de su empleo, la posibilidad de relacionarse directamente con sus propias "fuentes" representó un recurso extraordinario para alcanzar una comprensión más profunda de los contextos vinculados al repertorio. No daba lo mismo, desde luego, detenerse en un conocimiento limitado a la discografía asequible en aquellos años en el mercado italiano, o poder explorar los territorios del folk latinoamericano de la mano de sus protagonistas "nativos".

En 1980, por ejemplo, el grupo veneciano Cantolibre contó con el asesoramiento de Horacio Durán y José Seves a la hora de armar un espectáculo musical y teatral dedicado a la figura de Víctor Jara. Los dos integrantes del Inti-Illimani se desplazaron a Venecia y durante aproximadamente tres días aportaron información sobre el cantautor, entregaron grabaciones inéditas en Italia, discutieron el proyecto con los jóvenes italianos, escucharon y comentaron sus arreglos, los asesoraron en prácticas de *performance* y ejecución instrumental, involucrando la mayoría de las dimensiones hasta aquí analizadas. De esta manera, Cantolibre pudo desprenderse de una visión convencional y hagiográfica del artista chileno mártir y mejorar su nivel de interpretación. Gracias a la relación establecida con Inti-Illimani y con otros pasadores musicales del exilio chileno, los integrantes del grupo veneciano lograron reunir en pocos años una discografía latinoamericana

28 La entrevista de Patricio Krebs del año 1983 es tal vez la única referencia explícita al fenómeno en la prensa, por parte de Inti-Illimani, por lo menos en los años del exilio.

29 Entre incontables ejemplos, a principio de los 80, Mario Cardona, charanguista del conjunto veneciano Cantolibre, consiguió comprarle al grupo Illapu su primer instrumento de nivel profesional en París: un charango del taller de los maestros paceños Hnos Rodríguez, que anteriormente había sido empleado también por el Quilapayún. Este ejemplo muestra la complejidad de la red artística, movilizando tres espacios (La Paz, París, Venecia), diversas profesiones (músicos, lutieres) y nacionalidades. Comunicación personal de Mario Cardona a Stefano Gavagnin, Venecia, 2 de mayo de 2021.

que se acercaba bastante a la enciclopedia musical de un músico popular urbano "nativo".[30] Asimismo, en repetidas ocasiones estos pasadores/padrinos también facilitaron contactos directos con el mundo latinoamericano, tanto musical como de otro tipo. Gracias a ello, por ejemplo, miembros de Cantolibre de viaje a América Latina pudieron visitar en sus respectivos países a músicos como el chileno Luis Advis, el peruano Celso Garrido Lecca y los conjuntos ecuatorianos Jatari y Pueblo Nuevo.

El caso de Cantolibre no fue excepcional: relaciones bilaterales similares se establecieron con otros ensembles en Roma, Nápoles, Turín, Palermo, Florencia, etc. Pero, por más extensa que fuera la red, y por más abierta la actitud de algunos integrantes de Inti-Illimani, esta clase de apadrinamiento se gestionó menos desde la oficialidad del grupo que desde iniciativas y actuaciones individuales y, finalmente, tuvo un carácter más afectivo que profesional.[31] Por eso, si bien es cierto que en contadas ocasiones el grupo chileno transfirió algún concierto a sus "seguidores" italianos, y no dudó en firmar textos de presentación y legitimación para algunos de los mismos, rara vez promocionó su labor y compartió el escenario con ellos, como ocurría en cambio con sus colegas latinoamericanos en los primeros años del exilio.

Justamente los aspectos de la "oficialidad" y de la "profesionalidad" distinguieron la experiencia bilateral entre el conjunto italiano Cordigliera y Quilapayún. Cordigliera fue un conjunto fundado en la ciudad de Cremona en 1976, por unos jóvenes italianos cercanos al partido comunista y fascinados por el macrogénero musical que incluía la nueva canción chilena y la música panandina. En el umbral de los 80, sus integrantes empezaron a manifestar un malestar profundo: en primer lugar, sufrían por el rápido ocaso del compromiso social y político que había animado

30 Entre estos pasadores, hay que mencionar a Daniel Rojas, integrante de Icalma, conjunto chileno activo en Italia entre 1977 y 1978, y primer "asesor" de Cantolibre. Posteriormente, algunos músicos del conjunto establecieron vínculos de amistad con Eduardo Carrasco, director de Quilapayún, a quien visitaron con cierta regularidad en su morada de París. A raíz de este contacto frecuente, en 1985 Carrasco accedió a codirigir la tesis de grado de un integrante de Cantolibre, sobre el lenguaje musical de los grupos de la NCCh (Gavagnin 1986). Tampoco hay que olvidar los aportes discográficos de una más amplia comunidad diaspórica latinoamericana, aunque no fueran todos ellos músicos, y de un destacado pasador europeo: el compositor veneciano Luigi Nono, muy cercano a la comunidad musical latinoamericana.

31 La primordial naturaleza afectiva de estas relaciones emerge claramente en la entrevista al músico de Inti-Illimani Horacio Durán (Gavagnin, Stefano. Entrevista a Horacio Durán. Verona, 31 de agosto de 2017).

la década del 70, lo que significó una dura prueba de supervivencia para los grupos musicales más identificados con el compromiso izquierdista; en segundo lugar, estigmatizaban la falta de renovación estética por parte de los demás grupos italianos de su género que, a su parecer, reproducían de forma estéril un repertorio chileno-andino ya fosilizado, además, sin sentir "la exigencia de hacerse cargo de ser italiano[s], europeos, con una propia historia, con propias raíces precisas a [sus] espaldas […]".[32]

En 1983, en plena búsqueda de alternativas al estancamiento, descubrieron *La revolución y las estrellas*, un álbum reciente de Quilapayún, que marcó un evidente cambio de ruta tanto en su estilo musical como en la forma de abordar el tema político. El conjunto chileno se convirtió en el modelo preferente del grupo italiano, que de pronto se animó a interpelar a su director, Eduardo Carrasco. La relación establecida entre el experimentado músico y los jóvenes cremoneses tomó el cariz de un "apadrinamiento" tanto afectivo como profesional. Las cartas intercambiadas entre 1985 y 1987, junto a las memorias de Achille Meazzi (fundador y director del conjunto italiano), permiten reconstruir las dinámicas del caso con cierto detalle (Meazzi 2021).[33]

Meazzi y sus compañeros ya no buscaban una gratificante intimidad con sus ídolos musicales, ni siquiera un asesoramiento técnico en el terreno de la *performance* musical, sino a un interlocutor que comprendiera y reflejara su peculiar condición, cual espejo sabio de sus mismas tensiones. Sorpresivamente, desde un principio, Carrasco aceptó este diálogo transnacional, incitándolos a recorrer un camino propio al tiempo que les brindaba un enérgico apoyo motivacional:

> [N]o se queden a medias entre lo propio y lo ajeno, pasen rápidamente a la etapa siguiente y vuelvan los ojos hacia la música italiana. […] Escuchando vuestra música nosotros hemos comenzado a creer en vuestra cordillera. Tratemos de darle un espacio para que pueda existir en toda su grandeza.[34]

32 Meazzi, Achille. Carta de Cordigliera a Quilapayún (borrador) s.f. [enero de 1985], f. 2. Cremona: Archivo personal de Achille Meazzi.

33 El Fondo Quilapayún conserva 9 cartas (5 de Cordigliera y 4 de Carrasco). Alguna carta más se encuentra en el archivo personal de Achille Meazzi.

34 Carrasco, Eduardo. Carta a Cordigliera. París, 1 de abril de 1985, f. 2. Correspondencia, no. 410. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

En esta primera etapa de acercamiento, la relación epistolar fue extensa y se desarrolló en torno a la poética, la relación con el público y la industria cultural, así como a la estructuración interna de los roles de ambos grupos. Entre otras cosas, Carrasco intentó apartar a Cordigliera de posturas demasiado maniqueas de rechazo de lo comercial y los animó a asumir el compromiso con la industria cultural para acceder a un público masivo y así salir del "gueto" en el cual los jóvenes italianos se veían encerrados.[35]

Pese a la asimetría de la relación entre padrino y apadrinados, a medida que esta se consolidaba Carrasco se mostraba muy disponible con los jóvenes interlocutores, dirigiéndose a ellos como "colegas" y en ocasiones –por ejemplo, durante la tarea de realización de su primer LP– comparando sus inquietudes y vicisitudes con las vividas por Quilapayún en sus primeras andanzas profesionales, valorando y dignificando de tal forma la dimensión artística y profesional del grupo italiano. En cada momento, Carrasco se relaciona con Cordigliera en nombre de Quilapayún, lo que confería cierta "oficialidad" a su relación. A través de este diálogo, se fue consolidando la influencia del conjunto chileno en términos de la creación musical y el ámbito performativo de Cordigliera: puesta en escena, diseño gráfico, concepto de obra discográfica, etc. En lo musical, fue evidente la huella estilística de *La revolución y las estrellas* y de las posteriores composiciones de Carrasco y Patricio Wang: reconocemos fácilmente el modelo estructural de la "cantata popular", el lenguaje cercano a la *minimal music*, el empleo del bajo eléctrico con patrones de rock progresivo. Por otro lado, la cercanía de Quilapayún dejó huella en lo performático, con instancias de una puesta en escena cuidada, teatralizada y rigurosamente ensayada, y en lo performativo, con una producción discursiva –en la poesía como en lo visual– inspirada en la obra de Roberto Matta.

De alguna manera, esta dinámica resolvía aquella ambigua oscilación entre el estatus de "fan" y el de "colega", que solía afectar a otros grupos italianos del mismo género en la relación con sus mentores. Gracias a ello, Cordigliera consiguió experimentar formas más concretas de colaboración en lo profesional. En 1987, Quilapayún volvió a presentarse en Italia, des-

35 Carrasco, Eduardo. Carta a Cordigliera. París, 20 de mayo de 1985. Correspondencia, no. 416. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile y Cordigliera. Carta a Eduardo Carrasco. Cremona, 25 de junio de 1985. Correspondencia, no. 170. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

pués de diez años de ausencia[36] y Cordigliera ofreció apoyar la promoción de la gira. En una carta fechada 3 de febrero, Achille relataba a Carrasco la participación de Cordigliera en un programa de Radio Popolare[37] –histórica emisora radial milanesa– en la que el grupo, aparte de presentar su propio trabajo, se había dedicado a informar sobre el más reciente repertorio de Quilapayún, casi desconocido en el país:

> [...] durante esa tras[m]ición, hemos podido hablar y hacer escuchar la música del Quilapayún, que ha conmovido a todos por su bellezza y ha susitado entusiasmo por vuestro trabajo. Nosotros no sabemos cuales son vuestros lienzos publicitarios aquí en Italia, pero sabemos con seguridad que el Cordigliera le gustaría mucho poder ayudaros para recomenzar en Italia un coloquio sólo momentáneamente (lo esperamos) interrumpido. [...] Tienes que saber que existe en nosotros el gran deseo de proponer nuevamente el gran Quilapayun al público italiano; no tenemos (por desgracia) la fuerza economica para sustener la organización de un concierto vuestro, pero sin duda la voluntad de proponerlo.[38]

Cuando finalmente la gira se concretó, Meazzi y los suyos grabaron una entrevista con Carrasco que se publicó en la revista musical *Hi-Folks!* (Meazzi 1987) y se difundió por medios radiales.[39] Por su parte, Carrasco no dudó en invitar a Cordigliera como teloneros en tres de los conciertos: Milán, Verona y Jesolo. Al siguiente año, los dos grupos compartieron nuevamente escenario en Milán, en ocasión de un congreso de las ACLI, sindicatos católicos progresistas. El regreso de los músicos chilenos del exilio a su tierra natal, a finales de 1988, interrumpió de hecho esta dinámica de colaboración y apoyo profesional. A partir de entonces, la relación se trasladó al terreno de la amistad y del recuerdo.

---

36 Entre 1973 y 1977 el conjunto actuó con cierta regularidad en la escena italiana, donde también se editaron sus discos, alcanzando una popularidad remarcable, si bien inferior a la de Inti-Illimani. A pesar de ello, la presencia del grupo quedó totalmente interrumpida después de 1977. La vuelta de 1987 comprendía siete actuaciones en el norte de Italia y era organizada por el sindicalista chileno, avecindado en Venecia, Rodrigo Díaz.

37 El principal programa de cultura musical y contrainformación latinoamericana en Italia, "Los aretes que le faltan a la luna", conducido por el periodista argentino Alfredo Somoza y el músico brasileño Martinho Lutero Galati de Oliveira.

38 Cordigliera. Carta a Eduardo Carrasco. Cremona, 5 de febrero de 1987, ff. 1-2. Correspondencia, no. 324. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. El pasaje de la carta se transcribe aquí en su texto original, sin señalar ni corregir los errores gramaticales y ortográficos.

39 La entrevista se presentó en Radio Popolare (Milán) en el mencionado programa "Los aretes que le faltan a la luna" el 6 de septiembre de 1987, con la conducción del periodista Alfredo Somoza y del músico Martinho Lutero Galati de Oliveira.



Fig. 2. Quilapayún y Cordigliera, interpretando juntos *La batea*. Milán, "Monte Stella", 11 de septiembre de 1987. Archivo personal, Achille Meazzi.

Si comparamos los distintos casos de "apadrinamiento" presentados hasta aquí, observamos tanto factores de continuidad, como algunas diferencias. Las prácticas solidarias entre artistas, comunes en las redes musicales latinoamericanistas desde mediados de los 60, no quedaron interrumpidas a raíz del golpe, sino que se adaptaron y resignificaron dentro del nuevo marco determinado por el exilio, incluyendo otras agencias, partidos políticos, sindicatos, casas discográficas y, por ende, a un nuevo público masivo no latinoamericano.

En el caso de Italia, el nuevo marco implicó la presencia de músicos locales, hacia los cuales los artistas más afirmados de la NCCh en el exilio también ejercieron una forma de patrocinio, pero con modalidades y objetivos distintos. Si el apoyo solidario de Inti-Illimani a grupos latinoamericanos siguió teniendo, en el nuevo contexto, objetivos políticos y profesionales a la vez, en plena continuidad con las dinámicas pregolpe, en el caso de los grupos italianos el aspecto estrictamente profesional, en cambio, resultó marginal y las mayores transferencias fueron de índole más bien cultural, en un sentido amplio.

Las motivaciones que animaron a los jóvenes italianos en su acercamiento a los músicos del exilio resultan bastante claras. Para aquellos adolescentes y jóvenes italianos, la intimidad con los músicos chilenos representó, sobre todo, una poderosa puerta de acceso a América Latina, tanto

en lo material (por ejemplo, las facilidades a la hora de visitar y conocer el "Nuevo Mundo"), como en lo inmaterial. En este último caso, hablamos de todo un equipaje ético, estético y político que dejó una huella profunda en su formación. La experiencia de Cordigliera es buena muestra de ello: Achille Meazzi y Eliana Piazzi consideran hoy que su pasión musical latinoamericana "llenó sus vidas" y determinó la formación de una "sensibilidad hacia la música, la belleza, el compromiso"; más específicamente, afirman que la relación humana y artística con el Quilapayún les abrió la mente, despertando intereses hacia la filosofía, la literatura, el arte. De manera que, acercándose a aquellos exiliados chilenos y a su "vivido social y político grandioso",[40] rebasaron los acotados límites de su contexto local.

Las formas de apoyo y asesoramiento observadas aparecen entonces como una lógica consecuencia de la trayectoria de la NCCh en el exilio. Sin embargo, y precisamente por esta razón, habrá que investigarlas también a la luz de las transformaciones que se sucedieron en cada contexto. En los primeros años a menudo las agrupaciones políticas apadrinaron a los artistas exiliados que se identificaban con su militancia, proporcionando redes de contactos transnacionales e influyendo en sus estrategias artísticas y laborales. Más tarde, con el paulatino agotamiento de la causa chilena, los músicos tuvieron que buscar otros canales (es decir, otros pasadores y padrinos) como alternativa a las antiguas redes políticas, desarrollando nuevas estrategias de inserción en el medio artístico. Los jóvenes músicos italianos, al ser parte integrante de ese medio, representaban una de las múltiples interfaces entre los exiliados y la sociedad italiana.[41] Finalmente, más allá de estos rasgos comunes, también habrá que profundizar más en la idiosincrasia de cada grupo para reconocer las motivaciones de las distintas estrategias de apadrinamiento implementadas.

Conclusiones

Como hemos examinado, las redes musicales del exilio se beneficiaron de un tipo de actividad que podemos llamar de apoyo, gestionadas por un sinnúmero de actores que, en mayor o menor medida, impactaron en los

40 Gavagnin, Stefano. Entrevista a Achille Meazzi y Eliana Piazzi. Cremona, 5 de enero de 2019.

41 Nuestro agradecimiento a Ariel Mamani, quien nos sugiere el enfoque aquí bosquejado. Para profundizar en el aspecto de las distintas etapas del exilio, consultar Mamani (2013).

resultados artísticos. Incluso si se las considera al margen del proceso creativo, ellas fueron constitutivas de las dinámicas que animaron la vida artística de los músicos chilenos. En este texto hemos abordado tres de ellas a través del estudio de tres dimensiones diferentes: escritura musical, circulación de objetos y apadrinamientos. Todas ellas muestran la realidad de dinámicas transatlánticas y translocales que, muy probablemente, no han sido abordadas con profundidad al circunscribir aquellas prácticas y tareas del arte musical consideradas como centrales. De todos modos, se trató de dinámicas interconectadas, cuyas fronteras permanecieron muchas veces difusas, tal como lo demuestra el rol ambivalente del apadrinamiento (que a veces tomó el carácter de la transferencia), o el rol de solidaridad jugado por reporteros profesionales.

El desafío de reconstruir estas otras actividades, a menudo invisibilizadas detrás del objeto discográfico o la actividad de concierto realizada, implica movilizar una variedad de fuentes de índole diversa (hemerográficas, epistolares, orales y bibliográficas), e interesarse además por comprender el registro múltiple de voces y experiencias humanas. Son ellas, en su conjunto, las que nos ilustran la complejidad del campo del exilio musical –que aún se encuentra lejos de ser sistematizado–.

Por otro lado, la exploración de estas dinámicas permitió valorar no solamente las intervenciones de otros participantes, sino que también la heterogeneidad de acciones que los propios músicos llevaron a cabo, simultáneamente a sus actividades específicamente creativas. La investigación de estas dinámicas aparentemente accesorias devuelve una mirada problemática y al mismo tiempo diversificada de la *performance* musical, más allá de la escena y del estudio de grabación. En este sentido, lo aquí descrito apunta a reconocer, cuando menos, la producción y la promoción musical como dos dimensiones relevantes, pero insuficientemente estudiadas desde una perspectiva orgánica.

Incluso si los tres tópicos tomados en cuenta quedan bosquejados aquí de forma incompleta, los ejemplos examinados ilustran dinámicas que, probablemente, fueron replicadas en otras regiones del exilio chileno, por lo que en vez de buscar exhaustividad en un caso singular nos interesa perfilar ciertos tipos de relaciones generalizables: procurando describir intercambios en su especificidad, sugerimos que sus dinámicas no son extraordinarias, sino que, por lo contrario, apuntan a la "estética prosaica" (Mandoki 2001) de la vida corriente. Evidentemente, esperamos que otros

tópicos, alejados a la taxonomía propuesta (figuras, perfiles, etc.), puedan examinarse en el futuro.

Precisamente, en cuanto terreno de intersección entre cotidianidad y excepcionalidad, entre experiencias individuales y colectivas, "prosa" de la vida y producción artística pública, las redes musicales manifiestan la doble naturaleza del exilio. Si en la vida de las personas, incluso la de muchos artistas, el exilio marcó una traumática frontera entre un antes y un después, bajo otros puntos de vista esta situación no significó necesariamente un quiebre de dinámicas ya instaladas, sino que más bien determinó su reformulación, y hasta su consolidación o intensificación.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W. 2004 [1951]. *Mínima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bendrups, Dan. 2011. "Latin Down Under: Latin American Migrant Musicians in Australia and New Zealand". *Popular Music* 30, no. 2: 191-207.

Bianchi, Soledad, Luis Bocaz y Carlos Orellana. 1978. "Discusión sobre la música chilena". *Araucaria de Chile* 2: 111-173.

Brigaglia, Aldo. 1975. "Alle radici del canto popolare". *Il Messaggero Sardo*, marzo 1975: 32.

Cariz, Melina. 2014. "Araucaria de Chile". *Hommes & Migrations* 1305: 152-155.

Carrasco, Eduardo. 2003. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: RIL.

Casasús, Mario. 2008. "Entrevista a Rubén Ortiz, fundador de Los Folkloristas". *Rebelión*. https://rebelion.org/entrevista-a-ruben-ortiz-fundador-de-los-folkloristas/ (30 de abril de 2021).

Cifuentes, Luis. 1989. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. Santiago de Chile: Logos.

Cléry, Gérard. 1984. "Aux portes du Chili: Quilapayun". *Paroles et Musique* 38, marzo: 38-39.

Clouzet, Jean. 1975. *La Nouvelle Chanson Chilienne*. Paris: Seghers.

Erwan, Jacques. 1974. "Chanter pour la résistance. La Nouvelle Chanson Chilienne en exil". *Libération*, 27 de diciembre de 1974: 6-7.

García, Ricardo y José Osorio, comp. 1996. *Ricardo García, un hombre trascendente*. Santiago de Chile: Pluma y Pincel.

Gavagnin, Stefano. 1986. *Canto a lo chileno. Aspetti del linguaggio musicale della Nueva Canción Chilena*. Tesis, Università Ca'Foscari, Venecia.

Gavagnin, Stefano. 2020. *Memoria di Sé e musica dell'Altro. I gruppi italiani di musica cileno/andina*. Tesis doctoral, Roma La Sapienza.

Gomes, Caio de Souza. 2015. "'Los que la represión golpea por igual unieron la unidad': o exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, puesto en línea el 18 septiembre, https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68244.

Gómez Gálvez, Mauricio. 2017. *Les formes d'appropriation dans la musique savante chilienne, XIX-XXe siècles: transfert culturels, acculturations, métissage*. Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne IV.

Jordán González, Laura. 2013. "Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura". En *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL*, editado por Herom Vargas *et al*., 228-235. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).

Krebs, Patricio. 1983. "No nos exilien de nuevo. Entrevista". *La Bicicleta* 35: 21-22.

Lao, Meri. 1974. *Cile: il canto resisterà*. Milano: Jaca.

Lao, Meri. 1977. *Trovatori dell'America Latina*. Roma: Borla.

Le Tallec, Rémy. 1977. "Quilapayún: la chanson". *L'Escargot Folk* 39, enero: 22.

Liégeois, Jean-Paul. 1975. "Chili au cœur". *L'Unité*, 18 de julio de 1975: 18-19.

Mamani, Ariel. 2013. "El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981)". *Divergencia* 2, no. 3: 9-35.

Mandoki, Katya. 2001. "Análisis paralelo en la poética y la prosaica. Un modelo de estética aplicada". *Aisthesis* 34: 15-32.

Manfredi Sánchez, Juan. 2011. "Hacia una teoría comunicativa de la diplomacia pública". *Comunicación y Sociedad* 24, nº 2: 199-225.

Meazzi, Achille. 1987. "Pianeta Quilapayun". *Hi, Folks!* 25, octubre: 14-17.

Meazzi, Achille. 2021. *La Cordigliera bagnata dal Po: l'avventura umana e musicale di un gruppo di giovani visionari dalla Cremona di metà anni '70 ad oggi*. Cremona: autoedición.

Mellac, Régine. 1981. "Isabel et Angel Parra. Un répertoire, reflet de vies et d'Histoire". *Paroles et Musique* 7, febrero: 12.

Norambuena, Carmen. 2008. "El exilio chileno. Río profundo de la cultura iberoamericana". *Sociohistórica* 23-24: 163-195.

Orellana, Carlos. 2011. *Penúltimo informe. Memoria de un exilio*. Santiago de Chile: Abacq.net.

Osorio, Javier. 2011. "*La Bicicleta*, el canto nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura. 1976-1984". *A Contracorriente* 8: 255-286.

Passone, Sesto. 1975. "Folk". *Ciao 2001* 20, mayo: 46.

Peralta Hidrovo, Hernán Patricio. 2003. *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2523 (1 de marzo de 2022).

Pozo Artigas, José del, coord. 2006. *Exiliados, emigrados y retornados chilenos en América y Europa, 1973-2004*. Santiago de Chile: RIL.

Río Donoso, Luis del. 1996. *Les micro-médias imprimés: recherches sur la micropresse pendant la résistance chilienne 1973-1989*. Tesis doctoral, Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris.

Rodríguez Aedo, Javier. 2020. *Le folklore chilien en Europe. Un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988).* Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne.

Rojas, Claudia y Alessandro Santoni. 2013. "Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad". *Perfiles Latinoamericanos* 21, no. 41: 123-142.

Rojas, Nelson. 2015. "Exilio y transtierro en dos poemas de Gonzalo Rojas". *Estudios Filológicos* 56: 119-131.

Salinas, Horacio. 2013. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago de Chile: Catalonia.

Silva, Guy. 1974. "Le vent du peuple chilien. Isabel Parra et Patricio Castillo à l'Olympia". *L'Humanité*, 27 de diciembre de 1974: 7.

Silva, Guy. 1975. "Quilapayún. El pueblo unido jamás será vencido". *L'Humanité*, 2 de abril de 1975: 9.

Schmiedecke, Natália. 2012. "Entre chamantos, smokings e ponchos: representações identitárias na música popular chilena (1950-1973)". *Anais do XXI Encontro Estadual de História: trabalho, cultura e memória*, editado por Sylvia Bassetto. São Paulo: Campinas.

Troncoso, Franklin. 2014. *Historia del grupo musical ¡Karaxú!… Perder la paciencia*. Santiago de Chile: LOM.

Troncoso, Julio. 1971. "Balance de los Inti Illimani". *Onda* 8, 24 de diciembre de 1971: 13.

Vásquez, Ana y Ana María Araujo. 1988. *Exils latino-américains: La malédiction d'Ulysse*. Paris: L'Harmattan.

Archivos

Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Archivo personal de Alejandro Vargas. Melbourne, Australia.

Archivo personal de Achille Meazzi. Cremona, Italia.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_011

Músicos chilenos de *jazz* migrante durante el periodo de la dictadura (1973-1989): el caso del saxofonista Raúl Gutiérrez Villanueva

Ricardo Álvarez Bulacio

Los procesos de cambio social y político desarrollados en el periodo de la Guerra Fría (1945-1991), tanto en Europa como en el continente americano, impulsaron procesos migratorios entre ambos continentes que incluyeron artistas e intelectuales que en muchos casos dejaron sus países de forma definitiva. Como consecuencia se generaron a su vez redes trasatlánticas de colaboración entre ambos continentes que permitieron el surgimiento de proyectos artísticos reflejo de la diáspora cultural.

En el ámbito de la música popular, esta etapa marca un proceso de hibridación estilística que se vio estimulada por el arribo tanto de músicos latinoamericanos a Europa como de europeos a Latinoamérica. Un ejemplo de ello fue la cantautora chilena Violeta Parra, quien luego de estadías en Europa durante la década de los años 50, decide radicarse en París entre 1961-1965 para formar parte de un naciente movimiento de música andina en dicha ciudad junto a otros conjuntos latinoamericanos. A su regreso a Chile vuelve acompañada de su pareja, el musicólogo y antropólogo suizo Gilbert Favré, quien será influyente para el posterior estilo interpretativo de la quena al utilizar un vibrato proveniente de su pasado como clarinetista de *jazz* en Suiza, previo a conocer a Violeta Parra. Dicho estilo de interpretación lo difundió posteriormente como miembro fundador y quenista del grupo boliviano Los Jairas, conjunto que fue un referente del movimiento de la música andina en Latinoamérica a fines de los años 60 (González *et al*. 2009, 365).

Este capítulo es parte de una investigación de mayor extensión acerca de músicos de *jazz* chilenos que emigraron a Europa con posterioridad al golpe de estado ocurrido el 11 de septiembre de 1973, que trajo como resultado no solo la desaparición, tortura y exilio de partidarios del gobierno del primer presidente socialista elegido democráticamente, Salvador Allende, sino también la imposición de una dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet que se sostendría hasta el 11 de marzo de 1990. La declaración del estado de sitio y el inicio de los toques de queda restringieron

el desplazamiento de personas en horario nocturno durante dicho periodo, reduciendo la bohemia y la música en vivo en Chile.

En este artículo se analizará como estudio de caso la experiencia personal y profesional del saxofonista chileno Raúl Gutiérrez Villanueva (*1955), quien se traslada a España a principios de 1974 en busca de oportunidades laborales como músico popular, las cuales finalmente consigue en la década posterior con la agrupación de *jazz* latino Irazú en los años 80. Para lograrlo tuvo que superar un difícil proceso de adaptación que lo llevó a vivir en tres países: España, Francia y Alemania, durante el periodo 1974-1990, pasando de tener sus primeras experiencias musicales con músicos aficionados y callejeros en Francia hasta crear su propia agrupación de *jazz* afrocubano Irazú en Alemania, con la que logró presentarse en reconocidos festivales y escenarios de *jazz* europeos, realizando grabaciones con destacados músicos de la escena *jazzística* cubana y norteamericana.

Aquí se busca indagar cómo el saxofonista establece contacto con el *jazz* afrocubano y cómo contribuye posteriormente a su desarrollo en el contexto europeo de los años 70; de qué manera el contexto musical y político de aquella década determinó sus decisiones estético-musicales; y en qué medida su migración de Chile fue un factor clave para establecer dichas redes trasatlánticas con músicos de diferentes partes del mundo.

Para el desarrollo de este trabajo se realizaron dos entrevistas semiestructuradas con el saxofonista Raúl Gutiérrez Villanueva, quien actualmente está radicado en México. Estas tuvieron lugar por vía virtual a través de la plataforma Zoom desde Chile durante el mes de abril de 2021. Paralelamente el investigador realizó un análisis de los registros discográficos y de prensa de la agrupación Irazú. Para ello fue fundamental la experiencia personal del investigador como saxofonista de dicha agrupación entre los años 1995-1998, periodo durante el cual participó en innumerables conciertos en Chile y en los discos *Vicio Latino I* y *II* para el sello Caribe Productions (1998).

Emigrar sin pasaje de vuelta

Raúl Gutiérrez Villanueva nace en el barrio de San Miguel, en Santiago de Chile, en 1955. Hijo de un obrero de la fábrica Madeco y músico aficionado de una agrupación de música popular bailable, quien intentó transmitir a Raúl dicha afición motivándolo a aprender el acordeón desde pequeño. Luego de la separación de sus padres, Raúl se traslada a vivir con unos tíos a la

ciudad de La Serena, en el norte de Chile. En dicha ciudad ingresa a estudiar al Colegio Seminario Conciliar de la Congregación de los Barnabitas, quienes se destacaban en su formación por estimular la música y la práctica instrumental en los estudiantes, lo que le permitió que conociera el clarinete, el primer instrumento de viento que interpretó. En dicha ciudad también tuvo su primera experiencia de audición de la música cubana, al escuchar un disco de mambos de Dámaso Pérez Prado y a bandas instrumentales-militares que tocaban arreglos de música latina bailable como chachachás y cumbias.

En 1970, a la edad de 15 años, retorna a la capital, Santiago de Chile, para estudiar clarinete en el Instituto Artístico de Estudios Secundarios (ISUCH), dependiente del Conservatorio de la Universidad de Chile. En principio, Raúl tuvo un profesor de instrumento orientado a la música docta, pero posteriormente estudió con el profesor Óscar Moya, quien, si bien era un músico docto, tenía gran experiencia también en el mundo de la música popular bailable de esas décadas, en agrupaciones como Los Peniques, Ritmo y Juventud y Giolito y su Combo. Es con este profesor con el que encuentra un referente de intérprete musical chileno que podía combinar el estudio técnico del instrumento con el oficio de músico popular más ligado a los ritmos latinos y la tradición oral.

Ese mismo año es elegido como presidente de Chile el médico Salvador Allende al frente del conglomerado político Unidad Popular, que tuvo que afrontar una creciente tensión política y social. En los aspectos culturales, el gobierno de Allende se identificó con las sonoridades de música urbana andina de las agrupaciones que apoyaron la campaña electoral, es decir, con agrupaciones como Inti-Illimani y Quilapayún, conocidos como La Nueva Canción Chilena.

A pesar de simpatizar con el movimiento de la Unidad Popular, Raúl Gutiérrez Villanueva por esos años comenzaba a sentirse fuertemente atraído por el *jazz* norteamericano. Su pasión por el *jazz* se generó a partir de experiencias personales como ver por televisión el concierto en Chile de la Orquesta de Duke Ellington, asistir a una clase magistral de percusión realizada por el reconocido baterista Elvin Jones en el año 1972 (miembro del cuarteto del legendario saxofonista John Coltrane), seguir las presentaciones que realizaban los hermanos Roberto y Mario Lecaros en escenarios de *jazz* de Santiago[1] y por la amistad que desarrolla con el programador

1 Los hermanos Roberto (contrabajo) y Mario Lecaros (piano) formaron a mediados de los años 60 el Village Trio en Santiago de Chile que fue uno de los grupos más activos

radial de *jazz* Francisco "Paco" Deza, que tenía un programa de *jazz* en la radio que se emitía en el mismo Conservatorio donde estudiaba. Gutiérrez Villanueva se referiría así a esta etapa:

> Era extraño porque acuérdate que estamos hablando de plena época de la Unidad Popular donde Chile estaba tan polarizado que yo oía cosas como que entre los asistentes a los conciertos de *jazz* había agentes encubiertos de la CIA. Todo lo que venía de Norteamérica era mirado con distancia y con sospecha. Nosotros los músicos estábamos en una disyuntiva ya que obviamente todos en el Conservatorio apostábamos por la Revolución Chilena que pregonaba Allende, pero, por otro lado, el Instituto Norteamericano de Cultura traía a *jazzistas* norteamericanos legendarios como el pianista Bill Evans o el Modern Jazz Quartet. En mi caso fui a esos conciertos, pero un poco escondido por estos rumores de que había agentes de la CIA o porque me vieran otros compañeros ya que despreciaban estos conciertos, porque asistían puros *cuicos* o *pitucos*, que era como les llamábamos en esa época a la gente de la clase alta.[2]

Luego del golpe militar se cierra el Conservatorio de Música y Raúl Gutiérrez Villanueva, que en ese año tenía 18 años, queda con la posibilidad de ser llamado al servicio militar obligatorio en un contexto de violencia. Raúl recuerda que en las semanas posteriores al golpe de Estado presenció el segundo concierto que realizó Elvin Jones en Chile: "[…] Regresó en octubre de 1973, un mes después del golpe de Estado, y en un teatro atestado de militares armados, de pronto se levantó y leyó un texto de Angela Davis. Nadie comprendía. En la sala se hizo un silencio de muerte" (Delannoy 2012, 299).

Debido al ambiente enrarecido que se vivía en Chile, en febrero de 1974 decide trasladarse por vía terrestre a Perú con el objetivo de viajar en barco a Barcelona, España. Su padre, quien residía allí desde hacía algunos años trabajando como mecánico de grúas, le compra un pasaje para que pudiera emigrar. El viaje duró un mes y fue trascendental para su posterior experiencia en Europa, ya que en el barco conoce a una joven alemana que posteriormente sería su primera esposa y madre de su primera hija.

---

del *jazz* moderno local a fines de los años 60 (Menanteau 2003, 101). Durante la dictadura ambos emigraron a España a mediados de los años 70, retomando el contacto con Raúl Gutiérrez Villanueva, quien posteriormente invitaría a Mario a participar de algunos conciertos con su grupo Irazú en los años 80.

2 Álvarez, Ricardo. Entrevista a Raúl Gutiérrez Villanueva (inédita). 23-30 de abril, 2021.

Europa y el saxofón

Al llegar a Barcelona aún estaba en el poder el militar y caudillo español Francisco Franco, por lo que también se vivía una atmosfera propia de una dictadura. Raúl trabaja un tiempo como vendedor de una cadena de discos. Allí conoció la discografía del legendario pianista catalán Tete Montoliu, quien había lanzado ese año el disco *Temas latinoamericanos* (1974) donde presenta versiones de *jazz* de conocidos boleros latinos como "Contigo en la distancia", "Bésame mucho" o "La puerta". Este disco genera en él un gran interés por esa fusión musical que ya la prensa comenzaba a definir como "jazz latino" y que había aparecido junto a otros músicos que desarrollaban carreras similares en Europa, tales como el saxofonista argentino Leandro "Gato" Barbieri (Pujol 2020).

Luego de esa breve residencia en Barcelona, decide mudarse a Lyon, Francia, donde recibe una beca para estudiar la licenciatura de español, una posible opción laboral futura, ya que en esa época no existían instituciones de enseñanza formal de *jazz* y música popular. En dicha ciudad es donde compra su primer saxofón y comienza a asistir a *jam sessions* en clubes de *jazz* de la ciudad, donde logra aumentar su interés por aprender a tocar este género musical. Admira a *jazzistas* más experimentados como el saxofonista amateur Raoul Bruckert y a su ensamble de swing de siete músicos, o al afamado saxofonista francés de *jazz* tradicional Gérard Badini, residente en Nueva York, al que invitaban periódicamente a tocar en el Club de Jazz de Lyon.

En los clubes de *jazz* tuvo contacto con músicos jóvenes que tocaban *free jazz* durante los días de semana, menos visitados que en los días en que se tocaba swing tradicional. Dichos *jazzistas* formaban parte de la comunidad Free Jazz Workshop de Lyon. Raúl recuerda que en esa comunidad se mantenía la crítica que había escuchado en Chile a la música de *jazz* como representación del imperialismo norteamericano y estos músicos optaban por tocar *free jazz* también como una forma de desprecio al repertorio de *standards* norteamericanos:

> Hablaban muy mal de músicos como Gérard Badini, porque según ellos era una música obsoleta que el imperialismo le imponía a los músicos de *jazz* americanos para venderlos como *clowns*, como payasos y que el máximo representante de eso era Louis Armstrong que siendo negro se arrodilló a la cultura de Nixon. Yo les escuchaba sus argumentos hasta que un día leí una entrevista al afamado clarinetista de *free jazz* francés Michel Portal que me

> hizo mucho sentido. En ella Portal decía que la mayor razón por la que se había desarrollado en el *free jazz* era porque nunca había aprendido a tocar bien el blues (*risas*). Yo me sentí muy identificado cuando leí eso y recordé mi experiencia en esos años, porque yo me involucré con ese estilo musical principalmente porque fueron los primeros músicos que me invitaron a tocar y porque en ese estilo es más difícil identificar si uno conoce o no el lenguaje de *jazz*, pero en el fondo de mi corazón yo quería tocar swing con Raoul Bruckert.[3]

Sin embargo, Raúl se mantuvo participando en proyectos musicales con la comunidad de *free jazz* de Lyon por algunos años más. Entre ellos, fue invitado por el trompetista Jean Méreu a integrar su nueva agrupación, emergida de la agrupación de *free jazz* para desarrollar música políticamente comprometida de izquierda. Era un grupo de música de fanfarria de bronces donde interpretaban temas como "Bella ciao", la "Internacional comunista", o el "Himno del Ejército Republicano español". Raúl decide integrar esta agrupación y salirse del colectivo de *free jazz* de Lyon, ya que se sentía comprometido en esos años con la música de resistencia y con el pensamiento político de izquierda.

Posteriormente, junto a Méreu fundarían el grupo de teatro y música La Carmagnol, inspirados en el pianista de *jazz* residente en París François Tusques, quien estaba desarrollando una propuesta similar con su agrupación L'Intercommunal Free Dance Music Orchestra. La Orchestra reunía músicos de diversas nacionalidades con un repertorio de canciones revolucionarias de diversos países, incluyendo ritmos africanos. En dicha agrupación participaba el saxofonista guineano Jo Maka, quien posteriormente sería el primer maestro de saxofón en guiar a Raúl Gutiérrez Villanueva en el estudio del *jazz* y la improvisación en París. En años posteriores Gutiérrez Villanueva integraría el colectivo Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire (ARFI), fundado por el clarinetista Louis Sclavis y formado a partir de la comunidad musical de la Free Jazz Workshop de Lyon, aunque orientado a la improvisación libre con un mensaje político de izquierda. Dicha asociación continúa en funcionamiento en la actualidad, siendo un referente del *free jazz* y la improvisación libre en Europa.[4]

---

3 Álvarez, Ricardo. Entrevista a Raúl Gutiérrez Villanueva (inédita). 23-30 de abril, 2021.

4 Consúltese la página de la asociación ARFI en https://www.arfi.org/ (15 de abril de 2021).



Foto 1. Raúl Gutiérrez Villanueva tocando en los suburbios de Lyon.

Luego de contraer matrimonio con su novia, quien esperaba su primera hija, la familia se traslada en el año 1978 a París. En esos primeros años de residente en la capital francesa, Raúl tocó en las estaciones del metro, lo que recuerda como años difíciles. Sin embargo, estar en París le permitió asistir a conciertos de destacados *jazzistas* como el saxofonista tenor norteamericano Archie Sheep, quien le provoca una gran admiración. Raúl recuerda que en esos festivales se empieza a gestar el movimiento de *world music* que surgiría en los años 80:

> Creo que pude asistir a los orígenes de la *world music*, especialmente en el festival Le Grande Parade du Jazz en Niza en 1976, que se realizaba durante cuatro días. Recuerdo que eran tres carpas con escenarios simultáneos en donde pude ver a grandes figuras del *jazz* norteamericano de ese momento como Modern Jazz Quartet, Dave Brubeck, Stan Getz, Zoot Sims, Art Blakey. Recuerdo que una noche estaba Ray Charles con su orquesta cerrando ese día y estaba lleno. De pronto en un intervalo de una canción escucho desde otro escenario la voz de una mujer gritando "Azúcar" y luego el inicio de "Oye como vá". Me cambié a ese escenario junto con gran parte del público que estaba viendo a Ray Charles. Al llegar veo a Celia Cruz y Tito Puente tocando una música que no tenía nada que ver con un festival de *jazz*. En paralelo,

> se empezaron a programar en festivales de *jazz* a otros músicos latinos que desarrollaban propuestas similares, como Machito, Eddie Palmieri, Irakere.[5]

A pesar de su interés por desarrollar un proyecto musical de *jazz* latino luego de presenciar esta escena naciente que lograba suscitar interés en Europa, existían pocas chances en los clubes de *jazz* de París de que programaran un grupo local de esas características, especialmente si no era un nombre consolidado proveniente de Nueva York. El costo de la vida en la capital francesa y la dificultad para desarrollar una carrera estable como músico de *jazz* latino en la competitiva escena parisina, lo llevaron a migrar en 1981 a Múnich, Alemania, junto a su esposa alemana y su hija.

Múnich y el nacimiento de Irazú

Si bien la escena parisina de *jazz* era hostil y muy competitiva para desarrollarse de forma profesional, Raúl se encontraba muy a gusto viviendo en Francia, ya que se sintió bien acogido por los músicos franceses:

> A mí me gustaba mucho la onda francesa, la cultura francesa. Yo me juntaba con pocos latinos en París. Estaba siempre con franceses y me sentía muy a gusto. En Alemania, al no hablar alemán y al parecerme tan distantes y tan diferentes, empecé a vivir más en gueto y a juntarme más con latinos. Eso, que en cierta manera no es bueno (porque si uno quiere vivir feliz en un país vivir en gueto es triste, en realidad), me sirvió para algo: conocer a otros latinos y fraguar lo que sería un grupo musical al que le pusimos Irazú, que estaba conformado por músicos de diferentes nacionalidades, era como las Naciones Unidas. Eso fue el trampolín a todo lo que iba a hacer hasta la actualidad, ya que me quede *pegado* con el *jazz* latino y la música afrocubana.[6]

Irazú[7] se forma como noneto de *latin jazz* con músicos residentes en Múnich tales como Thomas Zoller, Ramón Plaza, Roberto Arán, Luis Monge, César Granados, Franz Weyerer, Scorpio Imgar. Hubo diversas formaciones en donde participaron músicos provenientes de países como Costa Rica, Panamá, Hungría, Colombia, Italia, Argentina, Australia, Brasil, Puerto Rico y los Estados Unidos. Los referentes musicales iniciales para formar

---

5 Álvarez, Ricardo. Entrevista a Raúl Gutiérrez Villanueva (inédita). 23-30 de abril, 2021.

6 Álvarez, Ricardo. Entrevista a Raúl Gutiérrez Villanueva (inédita). 23-30 de abril, 2021.

7 La agrupación Irazú toma su nombre del volcán homónimo ubicado en Costa Rica.

la agrupación fueron agrupaciones de salsa residentes en los EE.UU. como Fania All Stars y las *big bands* de Machito y Mario Bauza. La agrupación se presentaba en clubes de *jazz* de Múnich, donde los comienzan a programar en los días de semana, logrando una buena acogida en el club de *jazz* local, donde a veces coincidían con destacados *jazzistas* norteamericanos que andaban de gira por Europa como Johnny Griffin y Tad Jones.



Foto 2. Formación de Irazú en Múnich.

Su primera oportunidad de tener contacto con un músico de renombre de la escena del *jazz* latino internacional se produce cuando le proponen realizar una gira con un grupo brasileño para tocar en los carnavales de Helsinki, Finlandia, que se realizan en febrero. Durante dicha gira tiene la oportunidad de conocer al percusionista Tito Puente quien lo invita a integrar su *big band* tocando el saxo alto para algunas presentaciones que realizaba en el Hotel Hesperia de Helsinki.

Posteriormente, un sello local de Múnich dirigido por su amigo Memo Rhein les ofrece grabar el primer disco de Irazú llamado *Rumberos del Irazú* donde invitan al destacado percusionista cubano Tata Güines que se encontraba de gira por Alemania. Durante las grabaciones, este músico les recomienda que escuchen a agrupaciones seminales de la música cubana como la Orquesta de Arsenio Rodríguez, la Sonora Matancera o la Orquesta Aragón. Esta experiencia despertó el interés de Raúl por aprender más de la historia

de la música popular cubana y abrir las posibilidades sonoras a otros referentes que no fueran solo las agrupaciones latinas de Nueva York. En esos años la agrupación cubana Irakere realiza presentaciones en Múnich, lo que Raúl considera un punto de inflexión en su pasión por la música cubana:

> Cuando ví a Irakere por primera vez me pasó exactamente lo mismo que me había ocurrido con Elvin Jones en Chile, una década antes. Eran para mí una cantidad de locos, extraterrestres, tocando de memoria unas frases diabólicas, unos instrumentos raros como los tambores batá… me quedé marcando ocupado.[8]

Luego de la presentación, Raúl se acerca a conversar con el director musical, el pianista Chucho Valdés, y con músicos de la agrupación como los saxofonistas Carlos Averhoff, Germán Velazco y el percusionista Miguel "Angá" Díaz. Dichos músicos lo acogen cálidamente e incluso aceptan la invitación que les hace Raúl a cenar a su casa en Múnich. En ese encuentro los músicos le ofrecen asesoría y hospedaje para que fuera a estudiar música cubana en La Habana, Cuba.

Dichos viajes a la isla comenzarían de forma regular en 1985. Raúl Gutiérrez Villanueva logra estudiar con maestros de la música cubana y establecer amistad con músicos reconocidos de la escena local como el percusionista Amadito Valdés. En dichos viajes realiza colaboraciones artísticas con músicos locales grabando en discos de cantantes legendarias como Omara Portuondo e invitando a grabar en los discos de Irazú a destacados músicos cubanos como los trompetistas Arturo Sandoval, Chocolate Armenteros; los pianistas Alfredo Rodríguez, Joseíto González; los percusionistas Tata Güines, Amadito Valdés y José Luis Quintana "Changuito".

En esos años Irazú graba nuevos discos para el sello alemán Bellafon Germany de Frankfurt como *La Fiesta del Timbalero* (donde participa el legendario saxofonista de *jazz* norteamericano Lou Donaldson), *Tú me Acostumbraste* (boleros) y *La Charanga de la Luna*. A finales de la década logrará presentarse junto a su agrupación en reconocidos escenarios y festivales de *jazz* en Europa, incluyendo el Festival de Jazz del Teatro Liceu de Barcelona, ciudad a la que había llegado en barco una década atrás con una maleta y un clarinete.

El aporte de su agrupación queda de manifiesto al ser incluida en uno de los libros de referencia sobre este movimiento musical: *¡Caliente! Una histo-*

8 Álvarez, Ricardo. Entrevista a Raúl Gutiérrez Villanueva (inédita). 23-30 de abril, 2021.

ria del jazz latino. Su autor, Luc Delannoy, identifica a Irazú como una de las bandas pioneras de salsa y *jazz* latino formadas en Europa, incluso anterior a la que se considera como la primera, la banda Manteca de Holanda:

> Pocos meses antes de que el grupo holandés Manteca fuese formado por el pianista Jan Laurens Hartong, otro pionero, el saxofonista chileno Raúl Gutiérrez, fundó en Múnich Irazú, una orquesta de 12 músicos. Mientras que el repertorio de Hartong está basado en el bebop y le gusta retomar temas clásicos de Monk, Coltrane y Miles Davis, el de Raúl Gutiérrez es esencialmente cubano. A lo largo de toda su carrera Irazú no grabó, por cierto, más que arreglos originales escritos por compositores cubanos como Horacio González, Rubén González, Chucho Valdés, *el Tosco* y el arreglista estadounidense Jeff Fuller, contrabajista del legendario saxofonista Lou Donaldson […]. Cuando Raúl Gutiérrez e Irazú se fueron de Alemania dejaron un vacío en el escenario local del *jazz* latino […] (Delannoy 2012, 298).

La vuelta a Latinoamérica

Los continuos viajes a Cuba y su interés por desarrollar colaboraciones con músicos de la isla lo motiva a evaluar la posibilidad de retornar a Latinoamérica. Junto con esto, la separación matrimonial de su esposa y la continua rotativa de músicos en Irazú lo habían dejado a cargo del proyecto en solitario a inicios de los 90, razones que le impulsaron a tomar su decisión de dejar Múnich luego de más de diez años de residencia.

> El hecho de juntarme solamente con los del gueto, hacer una música que no es de ahí, estar siempre triste por el clima, me provocó una depresión tan dura en Alemania que me llevó a contactar a un amigo argentino que era psiquiatra para que me ayudara, porque yo pensaba que tenía un enfermedad endógena de tipo bipolar. El descartó eso y me dijo "lo único que te falta es el sol. La mayoría de los hijos de padres exiliados chilenos que llegaron a Europa después de los 17-18 años tienen problemas serios de adaptación porque en Chile dieron el primer beso, tuvieron la pubertad, conocieron los primeros olores, etc. En cambio, los jóvenes y niños menores a esa edad que llegaron a Europa no tienen ningún problema de adaptación. Tu llegaste de adulto a Alemania y según lo que me cuentas eras más feliz en Francia". Luego de esas sesiones él me aconsejó que volviera a Chile.[9]

Su vuelta a Chile se concretaría finalmente en 1994, cuatro años tras la vuelta a la democracia. En su país natal se logra insertar laboralmente como profesor de saxofón en la Universidad Católica de Valparaíso y en el

9 Álvarez, Ricardo. Entrevista a Raúl Gutiérrez Villanueva (inédita). 23-30 de abril, 2021.

Instituto Profesional Escuela Moderna de Música de Santiago. En dicha ciudad rearma Irazú en formato *big band* dirigiendo una agrupación de más de veinte músicos chilenos que logra reconocimiento tanto en la escena de *jazz* local (presentándose en los más destacados clubes y festivales existentes), como en la escena de música de salsa, que se empieza a reactivar en Chile en los años 90 con la llegada de destacados músicos cubanos a residir a Chile, como el percusionista David Ortega.

Sin embargo, el momento de mayor reconocimiento profesional en su carrera se produciría en 1998 cuando desde Cuba recibe un llamado del director y productor musical Juan de Marco González, quien lo invita a integrar la agrupación The Afro Cuban All Stars. Con ello el productor buscaba crear su propio proyecto luego del éxito internacional que había alcanzado produciendo el disco *Buena Vista Social Club* el año 1997, publicado por World Circuit y Nonesuch Records, con la participación de destacadas figuras de la música popular tradicional cubana como Omara Portuondo, Ibrahim Ferrer, Compay Segundo, entre otros. Esta invitación lo lleva a migrar a La Habana, Cuba, donde reside por los siguientes siete años realizando giras internacionales junto a Afro Cuban All Stars, presentándose en destacados festivales de *jazz* en Europa, Estados Unidos y Asia y participando en los discos *Baila Mi Son* (2000) y *Live in Japan* (2005).



Foto 3. Amadito Valdés (percusión), Antonio Leal (trombón) y Raúl Gutiérrez (saxo barítono) presentándose junto a Afro-Cuban All Stars en São Paulo, Brasil.

En 2008 acude como invitado para actuar junto a Amadito Valdés Latin Project en el Festival de Jazz Chilo Morán de Mazatlán, en México, donde conoció al pianista Edgar Dorantes, quien lo invitó a incorporarse como profesor al recientemente fundado Centro de Estudios de Jazz de la Universidad Veracruzana (JAZZUV) con sede en Xalapa, en el estado de Veracruz de ese país. A esa actividad se incorporó en el 2009 y la desarrolló hasta el año 2015; paralelamente a ella y hasta la fecha, tomó la dirección musical de la Xalli Big Band, agrupación de ese formato perteneciente a la Universidad Veracruzana.[10]

La emigración de Raúl Gutiérrez Villanueva de Cuba a México se debió también a su desencanto con el régimen político cubano que se acentuó durante su periodo de residencia en la isla, donde señala que "fuí víctima de atropellos y persecuciones, además de ser testigo de las barbaridades de ese sistema". Específicamente, relata los problemas que tuvo al tratar de migrar a México con su pareja cubana, la enfermera Jacqueline Yrenia Casañas Delgado, a la que le fue negada la salida por el gobierno y dio pie a que Raúl tuviera que iniciar un proceso de reclamación que duró varios años e involucró a la Embajada chilena en Cuba, quienes no pudieron ayudarlo para que se les permitiera migrar como familia. Finalmente, fue gracias a la intervención del prestigioso saxofonista cubano exiliado Paquito D'Rivera, quien denunció el caso en una entrevista al influyente diario chileno *El Mercurio*, lo que generó que el gobierno de la presidenta socialista Michele Bachelet hiciera las gestiones diplomáticas pertinentes para solicitar que Raúl, junto a su pareja y su pequeño hijo, pudieran salir de Cuba en 2009.[11]

Comentarios finales

El mundo posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945 observa el enfrentamiento de las dos potencias que determinarían el curso de Occidente durante la Guerra Fría: EE.UU. y la Unión Soviética. Esta división binaria, representativa del capitalismo y del socialismo como sistemas de vida, presionó a las naciones a tomar postura por uno de estos proyectos políticos generando quiebres, golpes de Estados, migraciones y un clima

10 https://vandoren.fr/de/artistes-vandoren/gutierrez-villanueva-raul/ (20 de abril de 2021).

11 Más información del caso en: http://www.ricardoroman.cl/2008/09/07/paquito-drivera-pide-libertad-para-raul-gutierrez/ (22 de abril de 2021).

de tensión permanente ante la posibilidad de un nuevo conflicto armado planetario a punto de estallar. En Latinoamérica, dicho quiebre se produce desde 1964, con el golpe de Estado en Brasil y continúa en otros países, alcanzando uno de sus más recordados capítulos en 1973, con el bombardeo a La Moneda, el emblemático palacio de gobierno de Chile.

A las puertas de cumplirse cinco décadas de aquel funesto acontecimiento cobra relevancia conocer algunas historias de los miles de chilenos que dejaron su patria en aquellos años para reinventar una nueva vida a miles de kilómetros de distancia de su lugar de nacimiento. Específicamente, el objetivo de este capítulo ha sido exponer la historia de Raúl Gutiérrez Villanueva, destacado saxofonista de *jazz* latino que dejó Santiago de Chile en 1974 buscando iniciar una carrera musical que no veía posible en el crispado ambiente social posterior al arribo de Augusto Pinochet y la junta militar al poder.

Su primera década de residencia en Europa es una muestra de cómo el clima de división político se reflejaba en las opciones estético-musicales de los *jazzistas*, lo que obligó a Raúl a optar por la tradición del *jazz* norteamericano o al rechazo a ello expresado en el *free jazz* con referencias políticas de izquierda. Su búsqueda por encontrar un espacio laboral en la escena musical de Lyon, Francia, lo llevó a desarrollarse por varios años en esta segunda opción, a pesar de ser una estética musical con la que no se sentía a gusto.

Los años de residencia en París, tocando como músico callejero en el metro, le sirvieron para ser testigo del nacimiento del movimiento de *world music* que se consolidaría en las décadas siguientes y del cual sería parte. También le permitió tener acceso a conocer a *jazzistas* norteamericanos que admiraba en sus comienzos en Chile y constatar su lejanía con la cultura anglosajona reflejada en la personalidad de esos músicos, diferentes a la calidez y empatía que pudo finalmente encontrar al tocar *jazz* con otros músicos latinos migrantes que vivían en Alemania con los que formó la agrupación Irazú.

La década de los 80 en Europa le permitió también ser testigo del interés por la novedad que significaba el *jazz* latino y la salsa en un continente donde existía un incremento de residentes latinoamericanos que se habían establecido de forma definitiva en países donde existía una nostalgia por sus referentes culturales. Como Luc Delannoy explica

> a esos exiliados, la explosión de la salsa y del *jazz* latino les provocaba el recuerdo de una comunidad de sonidos perdida, el país y la cultura abandonados. Esas músicas se transforman en fiesta, una fiesta cuyo sentido ofrece imágenes sonoras de una tonalidad oculta (Delannoy 2012, 293).

Ese renovado interés por el *jazz* latino en Europa le permitió generar redes de colaboración transatlánticas permanentes con los referentes del estilo en Cuba, gracias a las giras que dichos músicos hacían por Alemania. Dichas experiencias se consolidaron en el eslabón final y definitivo que le ha llevado a elegir el género musical en el que desarrolla una destacada carrera, formando parte de proyectos con músicos pertenecientes a la misma fuente de la cual se nutrió.

¿Sería posible contar la misma historia si Raúl Gutiérrez Villanueva no hubiera decidido tomar el barco hacia Europa en 1974 y quedarse en Chile? Más allá de responder esta pregunta, el objetivo de este escrito ha sido identificar cómo las decisiones estéticas y las redes de colaboración artísticas generadas por muchos de los artistas latinoamericanos migrantes a Europa están directamente relacionadas al proceso de migración surgido debido al contexto político y social de la Guerra Fría, lo que queda de manifiesto al conocer la historia del saxofonista Raúl Gutiérrez Villanueva.

Referencias bibliográficas

Delannoy, Luc. 2012. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica [edición electrónica].

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle Cruz. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

Menanteau, Álvaro. 2003. *Historia del jazz en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Pujol, Sergio. 2020. "Tercer Mundo en clave de jazz. Notas para una biografía musical de Leandro 'Gato' Barbieri". *Revista Musical Chilena* 74, no. 233: 13-27. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/57941/61611 (15 de abril de 2021).

https://doi.org/10.31819/9783968694665_012

Julio Cortázar: militancia antidictatorial y redes humanitarias transnacionales (1974-1983)

Silvina Jensen

Consideraciones preliminares

En abril de 1974, la revista *Agermanament*[1] de Barcelona publicaba un artículo de José Guerrero Martín que se preguntaba "¿hacia dónde va Latinoamérica?", o mejor dicho, "¿hacia dónde quieren otros que vaya Latinoamérica?".

El periodista de *La Vanguardia Española* señalaba en las páginas de esta revista del cristianismo antifranquista, que América Latina no podía regir su propio destino porque la "intervención directora de los EE.UU.", "su interferencia a través de la CIA y de las grandes multinacionales" habían puesto a la región en la senda de la "contra-revolución", la "injusticia", la "represión" y el "militarismo". Brasil se constituía en el "modelo de las fuerzas conservadoras del subcontinente": "espectacular desarrollo económico" a expensas de la "brutal represión" de la ciudadanía por parte de las Fuerzas Armadas que pusieron fin al gobierno de João Goulart (1961-1964). Uruguay, bajo la bota militar y convertido en "apéndice del gigante latinoamericano". Argentina, donde el peronismo se erigía en una "muralla imponente contra todo intento revolucionario" y habilitaba la "represión de toda expresión de izquierda" (en referencia a la escalada represiva protagonizada por organizaciones paraestatales de derecha entre 1973 y 1976, entre otras la Alianza Anticomunista Argentina, AAA). Y por último

1 *Agermanament* se editó entre 1968 y 1979 bajo la dirección de Josep Ribera Pinyol. Fue portavoz de la organización no gubernamental catalana de origen cristiano del mismo nombre, surgida en 1958 al amparo de la iglesia diocesana post Concilio Vaticano II. Aglutinó a laicos y religiosos comprometidos en proyectos de cooperación con y en el Tercer Mundo (Chile, Camerún, Uruguay, Guatemala, Ecuador), la lucha antifranquista y el apoyo a los movimientos de liberación nacional y social. Tras los golpes de Estado en el Cono Sur (1964: Brasil; 1971: Bolivia; 1973: Uruguay y Chile; 1976: Argentina) se convirtió en plataforma solidaria con los perseguidos políticos que llegaban a España huyendo de la violencia estatal y paraestatal.

Chile, donde se había consumado la "más amarga y terrible derrota" de la "revolución" desde el descabezamiento del "experimento de ir hacia el socialismo por la vía democrática". Guerrero Martín concluía señalando que Latinoamérica era un "volcán" y que frente a la "doble alternativa de continuidad o revolución", las soluciones militares seguirían imperando. La "contrarrevolución" estaba en marcha y progresaba día a día (Guerrero Martín 1974, 8-9).

Mientras Barcelona leía en *Agermanament* que "injusticia y contrarrevolución" eran las notas dominantes que describían al "bloque latinoamericano", en Roma, el senador socialista Lelio Basso inauguraba la primera sesión del Tribunal Russel II. Siguiendo la senda del que creara el filósofo Bertrand Russell en Londres en 1966 y que bajo la presidencia de Jean-Paul Sartre se encargó de juzgar los "crímenes de guerra" estadounidenses durante la guerra de Vietnam y producir una condena por "genocidio", el Russell II se propuso examinar la situación de los pueblos de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Guatemala, Haití, Nicaragua, Paraguay, República Dominicana y Uruguay.

Mientras se celebraba la primera sesión del Russell II (30 marzo-6 abril de 1973), el periodista argentino Jorge Raventós viajaba a Roma para seguir las audiencias del tribunal y entrevistar a un Julio Cortázar que "regresaba" a la "actividad política" como jurado del tribunal junto a Gabriel García Márquez, Armando Uribe, Laurent Schwartz, Alfred Kastler y Lelio Basso. Todos comprometidos en "escuchar e informar sobre las torturas y crímenes políticos en Latinoamérica" (Raventós 1974, 26).

En esa entrevista, tras explicar la función política y ética del Russell y de valorar el impacto de una sentencia que condensaba el repudio a "las infinitas violaciones de los derechos humanos llevadas a cabo por los regímenes que pretenden gobernar a los países latinoamericanos", así como por "el imperialismo norteamericano que los asesora", Cortázar respondía a una pregunta punzante y a la vez habitual en su ya por entonces larga historia de expatriación:[2] "¿Por qué hace Usted política latinoamericana desde

2 Si bien Cortázar salió de Argentina en 1951 durante los primeros gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1955) asqueado por la falta de libertades pero haciendo uso de una beca de estudios del gobierno francés, su expatriación intelectual devino en verdadero exilio tras el golpe de Estado de 1976 y luego de que el gobierno de Jorge Rafael Videla –primer presidente del autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" (1976-1983)– prohibiera la circulación de su obra en territorio argentino y penalizara su retorno. Cabe recordar que Cortázar había regresado al país para asistir al lanzamiento de *El libro de Manuel* (1973) donde denunciaba la escalada de tortura y muerte que

Europa? ¿No considera la posibilidad de volver a la Argentina y actuar públicamente en el país como intelectual y como socialista?" (Raventós 1974, 27).

El autor de *Rayuela* respondía:

> Aunque el general Perón se equivoca al afirmar que la guerrilla latinoamericana está dirigida por gente que vive nada menos que en París, puesto que en ese terreno nada se dirige desde lejos, en cambio hubiera acertado al imaginar que muchos latinoamericanos con sede en Europa cumplen un trabajo mucho menos espectacular pero probadamente eficaz en materia de defensa de las diversas soberanías nacionales amenazadas por el imperialismo norteamericano y por sus lacayos de entrecasa, en general uniformados. En el caso de Chile, para no citar más que un ejemplo, el trabajo que muchos cumplimos en Europa no podría llevarse a cabo en otro continente, y constituye un complemento importante del resto de la acción mundial en favor del pueblo chileno. Lo mismo cabría decir del Tribunal Russell, cuya condena del vandalismo brasileño, chileno o paraguayo influirá ciertamente en muchos aspectos de las relaciones entre los países europeos y esos regímenes. No seamos ingenuos: la lucha contra el *mal* se está llevando a cabo en escala planetaria, y los reclamos de orden nacionalista, por respetables que sean, deberían tener en cuenta que algunas instancias de esa lucha deben cumplirse muy lejos de las bases locales. […] Esa tarea sigue para mí en Europa, y no es menos "pública" por el hecho de que no esté viviendo físicamente en la Argentina. Muy al contrario, en cierto sentido, porque tal como se plantean hoy las cosas en mi país, dudo de que mi eventual actuación fuera "pública"; prefiero, pues, seguir en lo mío –en estos momentos la lucha contra el régimen chileno, y la información derivada de la reunión del Tribunal Russell–, a la espera de otra coyuntura en la que me parezca útil aparecerme por el lado de Ezeiza (Cortázar en Raventós 1974, 27; cursiva del original).

En esta entrevista, Cortázar no reducía la fuerza de tribunales como el Russell al efecto circunstancial de sus audiencias, sino a la labor de información universal que sus integrantes debían llevar a cabo, multiplicando la información, y utilizando las máquinas de escribir" como armas de fuego "contra la violencia y el desprecio de tanto déspota ensoberbecido" (Raventós 1974, 11).

Los servicios de inteligencia del Estado argentino percibieron rápidamente la relevancia del trabajo de denuncia internacional de un intelectual

había sufrido la Argentina durante el gobierno del general Lanusse, último presidente de facto de la dictadura de la "Revolución Argentina" (1966-1973). Durante la última dictadura militar, Cortázar integró las llamadas "listas negras" hasta 1983. Su nombre aparecía entre los calificados como Fórmula 4 (máxima peligrosidad), o sea los que "[r]egistran antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública" (Ministerio de Defensa 2013, 11).

como Cortázar, que se animó a afirmar que las conclusiones del Russell II difícilmente podrían ser desmentidas por los aparatos de propaganda de los países condenados, "sin agregar el ridículo al crimen" (Raventós 1974, 12). Así, el 29 de agosto de 1975, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) abría el legajo 3178 al escritor Julio Cortázar, haciendo foco no en su obra literaria objeto de censura y listas negras, sino en su participación en Hábeas, la organización de defensa de presos políticos fundada por Gabriel García Márquez, a la sazón su compañero en el Russell II.

Mientras el gobierno constitucional de Isabel Perón (julio 1974-marzo 1976) laminaba derechos y libertades ciudadanas y amparaba la actuación de grupos de extrema derecha que perseguían a abogados penalistas, sindicalistas, artistas e intelectuales de izquierda (peronista y marxista) y los militares se preparaban para ocupar el centro del poder y monopolizar la "lucha antisubversiva" en la Argentina, las agencias de inteligencia iniciaban un registro minucioso de la militancia de Cortázar en redes humanitarias transnacionales que condenaban los crímenes cometidos por los Estados terroristas de toda la región. De hecho, en enero de 1976 mientras Cortázar daba testimonio en la tercera sesión del Russell II que condenaba al gobierno argentino por "delitos contra la humanidad con los extremos de tortura y violencia institucionalizada" (*Agermanament* 1976a, 14) y por violar el derecho de asilo y cooperar con fuerzas policiales extranjeras en la persecución de los refugiados latinoamericanos residentes en el país (CAIS 1976, 12), el legajo policial de Cortázar sumaba una foja con fecha 20 de enero en la que la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) calificaba la participación de Cortázar en el tribunal romano de "actividad subversiva" (Clarin.com 2015). Aquel artículo analizaba el rol de Cortázar como agente de internacionalización de la llamada "cuestión argentina" en general y del "problema de los desaparecidos" en particular, haciendo foco en la heterogeneidad de circuitos y espacios de denuncia humanitaria por los que transitó entre 1974 y 1983. Asimismo, analiza la mirada del escritor respecto a las estrategias más idóneas para cercar a las dictaduras militares productoras de "opresión", "injusticia" y "muerte" en connivencia con el "imperialismo norteamericano". En tal sentido, incide en la tensión entre un Cortázar convertido en figura central de foros jurídico-legales y tribunales de consciencia que condenaban al último gobierno militar argentino por "graves, sistemáticas y repetidas violaciones a los derechos humanos" y aquel otro que no dudaba en manifestar sus reparos sobre el poder de los

instrumentos humanitarios antiguos y modernos,[3] de las sentencias de los tribunales (Russell II, Permanente de los Pueblos, Bolonia, 24 de junio de 1979) y de los encuentros de especialistas del derecho (Coloquio sobre Desaparición Forzada de Personas de París, 31 de enero-1 de febrero de 1981) para horadar el blindaje dictatorial y sus maniobras de manipulación del pueblo argentino.

El trabajo concluye con una exploración de dos escenarios álgidos para la resistencia antidictatorial argentina que permiten comprender cómo la militancia transnacional de Cortázar fue el emergente de un momento complejo de la lucha humanitaria global en la que convivían formas de acción colectiva referenciadas tanto con el "antifascismo", la "liberación de los pueblos", la "lucha de clases" y "el antiimperialismo", como con la plena vigencia de un régimen democrático que protegiera derechos y libertades individuales básicos (vida, integridad física y libertad). Asimismo, ese derrotero transnacional de Cortázar puede ser leído como síntoma de una coyuntura en la que los DD.HH. pasaron a ser el principal territorio de disputa entre los exiliados políticos y las dictaduras militares que dominaban el Cono Sur de América Latina internacional.

Un "intelectual" y "socialista" en las redes de denuncia humanitaria tras el golpe militar en Argentina

Si bien la implicación de Cortázar en la denuncia de las violaciones perpetradas tras la sucesión de golpes militares que marcaron la vida política del Cono Sur de América Latina en las décadas del sesenta y setenta fue temprana, el bienio 1979-1981 representó el momento más álgido de su participación en redes humanitarias de denuncia, que lo llevaron por Italia, Francia y España en su tarea de esclarecer el verdadero alcance represivo de las dictaduras surgidas en la región al amparo de la Doctrina de la Seguridad Nacional impulsada por los EE.UU. en el contexto de la Guerra Fría.

3 Declaración Universal de Derechos Humanos (DD.HH.) de Naciones Unidas (NN. UU.) (1948) y los Pactos Internacionales de Derechos Civiles y Políticos y Económicos, Sociales y Culturales (1966); los Convenios de Ginebra (1949) y sus Protocolos Adicionales (1977); la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio (1948); la Convención sobre la Imprescriptibilidad de los Crímenes de Guerra y de los Crímenes de Lesa Humanidad de NN.UU. (1968); la Declaración Americana de Derechos y Deberes de Hombre (1948) y la Convención Americana sobre Derechos Humanos (1969) y la Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos (1976).

Cabe recordar que el bienio 1979-1981 también representó el momento de mayor presión internacional sobre el gobierno militar argentino presidido por el general Jorge R. Videla. Como denunciaba la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU) –de cuya comisión de notables formó parte Julio Cortázar–, desde la segunda mitad de 1979, la dictadura argentina mereció la reprobación de voces tan diversas como las del Papa Juan Pablo II y la Democracia Cristiana italiana, las de la derecha española heredera del franquismo y las de los líderes del socialismo europeo. En ese contexto, también se acumularon las denuncias provenientes de organizaciones humanitarias gubernamentales y no gubernamentales, de ámbito local o internacional, entre otras las de Amnistía Internacional, Comisión Internacional de Juristas, American Bar Association de Nueva York, International Association of Democratic Lawyers, Federation International des Droits de l'Homme, Movimiento Internacional de Juristas Católicos, Union Internationale des Avocats, Centre pour l'Independance des Magistrats et des Avocats, Coloquio Internacional de Juristas de París, IX Conferencia sobre el Derecho Mundial de Madrid, Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la Organización de Estados Americanos (OEA) (CADHU 1980).

Uno de los circuitos de la denuncia humanitaria transnacional por los que transitó Julio Cortázar fue él de los tribunales éticos o de consciencia, herederos de aquel que había presidido Bertrand Russell para juzgar los crímenes del imperialismo norteamericano en la guerra de Vietnam. Por un lado, como ya mencionamos, Cortázar tuvo un rol central en el Russell II (1974-1976) encargado de juzgar la intervención estadounidense en América Latina. Y por el otro, participó del Tribunal Permanente de los Pueblos (TPP), surgido tras la constitución en Argel de la Liga de los Derechos y por la Liberación de los Pueblos[4] y de la aprobación de la Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos (julio de 1976).[5]

4 En la clausura del Russell II, Cortázar defendió la creación de la Liga Internacional como instancia de coordinación de organizaciones populares y como instrumento que diera continuidad a las tareas esporádicas y puntuales realizadas por los tribunales sobre Vietnam y América Latina (*Agermanament* 1977, 5)

5 La Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos señalaba en su Preámbulo que mientras los instrumentos humanitarios internacionales de la posguerra estuvieron orientados a buscar un nuevo orden político y económico, en tiempos de luchas por la liberación, los pueblos del mundo sufrían las estructuras nacionales e internacionales del imperialismo, el militarismo y el neocolonialismo. La Declaración de Argel postulaba que el respeto de los Derechos del Hombre implica el respeto de los Derechos de los Pueblos, a saber, a la existencia, la autodeterminación política, el respeto de las mino-

El TPP inició su andadura el 24 de junio de 1979 en la ciudad de Bolonia y contó con la presencia de Julio Cortázar en su reunión constitutiva. Integrado por 60 personalidades del mundo científico, cultural, religioso y político de los cinco continentes, este tribunal fue pensando como un espacio humanitario estable para atender "los problemas concernientes a los derechos inalienables del hombre y con la finalidad de reafirmar al pueblo como sujeto de derecho, defendiéndole contra la opresión y la explotación" (*La Vanguardia* 1979, 19).

En su segunda sesión (Ginebra, 3-4 de mayo de 1980), el TPP condenó al "régimen institucional vigente después del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 [en Argentina] de dirigir la violación del derecho fundamental del pueblo a la autodeterminación". Asimismo, puso de relieve que "la gravedad de estas violaciones, su carácter sistemático y persistente, tendiente al aniquilamiento de toda y verdadera oposición política y sindical" permitía calificar la práctica sistemática de las torturas por parte de las autoridades del Estado –y a veces por las bandas armadas actuantes con la complicidad activa o pasiva de esas autoridades– como "crimen contra la humanidad". Del mismo modo, planteaba que los "secuestros de opositores políticos o sindicales, de miembros de su familia y su desaparición" también constituían un "crimen contra la humanidad que deben reprimir los Estados cumpliendo obligaciones específicas exigidas por el derecho internacional". Por último y atendiendo a que el "crimen de las desaparición forzada o involuntaria" constituía un "crimen internacional" en términos del Artículo 1º de la Convención de 1948,[6] el Tribunal aprobó una resolución en la que proponía expandir la definición clásica de "genocidio" de las Naciones Unidas (NN.UU.), para calificar la situación argentina en tanto "masacre" o "exterminio" centrada "en la eliminación de oponentes políticos y manifiestamente motivada por finalidades polí-

rías, la cultura, la economía del pueblo, el espacio exterior y los recursos comunes. La Carta planteaba además que los atentados graves a estos derechos fundamentales de los Pueblos, principalmente el derecho a la existencia, eran crímenes internacionales que comportaban la responsabilidad penal de sus autores. Asimismo, defendía el derecho de los Pueblos a la lucha política e incluso al recurso a la fuerza frente a la opresión. Por último, reconocía que los movimientos de liberación nacional debían tener acceso a las organizaciones internacionales y sus combatientes gozar de la protección del derecho humanitario de la guerra (*Agermanament* 1976b, 30-32).

6 Me refiero a la Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio de las Naciones Unidas (Asamblea General de las Naciones Unidas 1948).

ticas". El TPP retomaba aquella definición de "genocidio" planteada por Jean-Paul Sartre[7] durante el Russell I.[8]

Entre 1979 y 1980, Cortázar intervino en una serie de eventos públicos en Latinoamérica y Europa en los que insistió en la importancia de los tribunales éticos en la lucha por el respeto de los Derechos del Hombre y de los Pueblos. Pero a la vez, utilizó esos eventos para delinear un programa de acción para los intelectuales exiliados y los exiliados intelectuales, a quienes instó a no reducir su accionar a la apelación a la letra de los tratados humanitarios tradicionales o de nuevo cuño, o a la mera asistencia a reuniones de académicos o de juristas, a las sesiones de organismos internacionales humanitarios e incluso a esos otros tribunales construidos a instancias de los "pueblos oprimidos".

En mayo de 1979, mientras preparaba su comunicación para la reunión constitutiva del TPP de Bolonia, Cortázar recordó que mientras participaba en el Russell II había descubierto "que la mayoría de lo que se hace en el extranjero para favorecer la causa de la libertad de los pueblos latinoamericanos oprimidos no llega jamás a los oídos de los pueblos" (Cortázar 1984a, 129). Por ello, consideró que era necesario apelar a estrategias fundadas en el "humor"[9] y la "imaginación" para romper "el muro de silencio levantado en casi todos nuestros países" (Cortázar 1984a, 130).

---

7 Entre el 28 de noviembre y el 1º de diciembre de 1967, en el marco del Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra (Russel I) reunido en Roskilde (Dinamarca), Jean-Paul Sartre fundamentó las razones por las cuales la actuación de los EE.UU. en Vietnam debía ser entendida como un "genocidio". En su alegato, el intelectual francés explicó el cambio operado en la estructura de las guerras coloniales post Segunda Guerra Mundial. Tras indicar que las tropas coloniales a lo largo de la historia desataron matanzas que tuvieron carácter de "genocidio" –porque apuntaban a destruir a un grupo étnico, nacional o religioso y a desestructurar al resto de la población por medio del terror y haciéndoles perder su "personalidad nacional", "cultura", "costumbres" y "lengua" ("genocidio cultural")–, expresó que el comportamiento del gobierno estadounidense en Vietnam no era sino expresión de una lógica destinada a eliminar físicamente a una población "politizada y feroz", unida por "su ejército de guerrilleros". Se trataba de una "respuesta-genocidio" o un "genocidio antiguerrilla" planificado y organizado. Se trataba de un "genocidio en respuesta a la guerra popular". Y concluía: "el genocidio imperialista solo puede radicalizarse, porque el grupo al que quiere abarcar y aterrorizar, a través de la nación vietnamita, es el grupo humano en su totalidad" (Sartre 1967, s. p.).

8 TTP [Tribunal Permanente de los Pueblos]. 1980. Sin título [Sentencia del TPP], Ginebra, 3-4 de mayo de 1980. En Fondo CADHU. Informes y declaraciones, Caja 19, Buenos Aires: Archivo Nacional de la Memoria.

9 Por referencia al cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* publicado en México en 1975 para popularizar las sentencias del Tribunal Russell II. Para mayor información véase el Curso de Literatura que dictó en la Universidad de Berkeley en mayo y

Resulta interesante observar que si mientras asistía a la primera sesión del Russell II en Roma y cuando la violencia laminaba nuevamente las libertades ciudadanas en Argentina, Cortázar apostó por la acción política de denuncia internacional en los foros jurídico-legales; transcurrido un quinquenio, su posición parecía haber cambiado. De hecho, entre 1979 y 1981 y mientras se acumulaban las condenas internacionales sobre los terrorismos de Estado en los países del Cono Sur que en principio ampliaban el conocimiento global sobre la cualidad represiva de los regímenes militares de Uruguay, Chile y Argentina; Cortázar puso entre paréntesis su confianza en la eficacia de las reuniones e instrumentos humanitarios "frente a la injusticia, la expoliación y el sometimiento" (Cortázar 1984a, 133). Sin dejar de apostar por estos espacios, en la apertura del TPP, Cortázar hizo un llamado a "perfeccionar las asambleas internacionales" para favorecer la resonancia local de sus debates y sentencias, de cara no solo a horadar las fronteras de los países latinoamericanos que permanecían herméticamente cerradas a sus resoluciones, sino a contrarrestar la distorsión que realizaban los regímenes militares que convertían toda acción de denuncia en una campaña de "engaños" (Cortázar 1984a, 131) orquestada por lo que la Junta que gobernaba la Argentina denominaba "subversión" "apátrida". A finales de los años setenta, Cortázar evaluaba que los "enemigos internos y externos de los pueblos" estaban mejor enterados de los "principios" y "propósitos" de los tribunales éticos que los propios pueblos sojuzgados de América Latina. Por ello, llamaba a amplificar el trabajo de los tribunales para evitar que las dictaduras militares y el imperialismo norteamericano consiguieran "neutralizar" y "negativizar" su tarea (Cortázar 1984a, 135).

¿Cómo hacerlo no siendo jurista y cómo hacerlo más allá de las paredes de la sala de audiencias? Para Cortázar, escritores y artistas estaban llamados a usar poemas y canciones, obras teatrales y esculturas como vehículos de los derechos de los Pueblos, transmutando "nociones teóricas y normativas" en "intuiciones", "certidumbres palpables, inmediatas y cotidianas en la vida de millones de mujeres y hombres todavía perdidos en un desierto mental, en una enorme cárcel de montañas y planicies". Se trataba, a su juicio, de inventar "puentes" "hacia aquellos que desde muy lejos

---

junio de 1980 donde explicó el origen de la tira cómica, su venta masiva en kioscos de México y su idea de convertir la tira en un instrumento para difundir las conclusiones del Russell sobre el papel de las multinacionales y del imperialismo en el "genocidio cultural" en América Latina, en particular el "etnocidio" de las culturas indígenas de la Amazonia (Cortázar 2013, 244-247).

escucharán nuestra voz y la convertirán un día en ese clamor que echará abajo las barreras que hoy los separan de la justicia, de la soberanía y de la dignidad" (Cortázar 1984a, 136).

Mientras el régimen militar argentino se aprestaba a recibir la misión de la CIDH de la OEA para investigar la situación de los DD.HH. en el país (6-20 de septiembre de 1979),[10] y el general Videla anunciaba dos decretos-leyes que pretendían clausurar el "problema de los desaparecidos",[11] Cortázar intervenía en la sección "Tribuna" del matutino español *El País*, dando visibilidad a la petición de Daniel Vicente Cabezas en la que solicitaba la intervención del escritor en calidad de miembro del Tribunal Russell la desaparición en Buenos Aires de su madre Thelma Jara de Cabezas.[12]

Luego de confirmar que ese tribunal se había disuelto tras condenar a los regímenes de Argentina, Chile, Uruguay y otros países latinoamericanos en "base a pruebas aplastantes de sus infinitas violaciones de los derechos humanos más elementales", Cortázar asumía públicamente el compromiso personal de denunciar la desaparición de Thelma Jara de Cabezas. En estas circunstancias, Cortázar señaló que su deber como escritor era hacer "llegar su palabra a muchos lectores latinoamericanos y españoles", porque

---

10 Sobre la visita de la CIDH al país, el rol de los exiliados y el impacto en la denuncia humanitaria en la esfera pública internacional, véanse entre otros Jensen (2010), Basualdo (2017), D'Antonio (2017).

11 Las leyes 22.062 (5 de septiembre de 1979) y 22.068 (12 de septiembre de 1979) regulaban respectivamente la cuestión de las "jubilaciones, pensiones y prestaciones no contributivas" de los "ausentes del lugar de su residencia o domicilio"; y la declaración de "fallecimiento presunto" de aquellas personas desaparecidas de su domicilio o lugar de residencia entre el 6 de noviembre de 1974 (fecha de declaración del Estado de sitio) y la promulgación de esta ley (CIDH 1980). Estas leyes fueron ampliamente contestadas por los familiares de "desaparecidos" y por los exiliados por considerarlas una forma de "legalizar" el "genocidio".

12 Thelma tenía un hijo desaparecido en mayo de 1976 (Gustavo) y otro que se había exiliado en México (Daniel). Tempranamente se había integrado a la Comisión de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas en la Argentina y a principios de 1979 había viajado a México a reclamar por los "desaparecidos" ante el Consejo Episcopal Latinoamericano reunido en Puebla. Más tarde, participó en una reunión del Movimiento Peronista Montonero en Roma, cuando la organización armada preparaba la "Contraofensiva". Thelma fue detenida el 30 de abril de 1979, a poco de regresar al país y llevada al principal centro clandestino de detención, la Escuela de Mecánica de la Armada, donde fue torturada. En septiembre de 1979, cuando los comisionados de la OEA ya estaban en el país, fue obligada a declarar que había sido "usada" por los "subversivos" para desprestigiar al gobierno militar y que vivía amenazada por Montoneros. Con estas declaraciones publicadas en la revista femenina *Para Ti*, los servicios de inteligencia de la dictadura pretendían además negar que Thelma fuera una "desaparecida", tal como había denunciado Julio Cortázar. Thelma fue liberada en diciembre de 1979 y en 1985 prestó su testimonio en el Juicio a las Juntas Militares.

> si nuestras armas intelectuales poco pueden contra la fuerza bruta, la mentira y el desprecio, tienen otro tipo de fuerza a largo plazo que se basa en la confianza en el lector honesto y libre, en la seguridad de que ese lector recogerá el mensaje que le alcanzan las palabras y a su vez le difundirá y le dará cada vez mayor peso, mayor eficacia (Cortázar 1979, s. p.).

Habiendo confirmado en el "error" de Daniel Cabezas que desconocía que las sesiones del Russell II habían llegado a su fin, y asumiendo que la Junta militar argentina sumaría su denuncia a lo que llamaba "la subversión manipulada desde el exterior" (Cortázar 1979, s. p.), Cortázar volvía a convocar a los intelectuales a seguir contestando las cartas de las víctimas de los países latinoamericanos, dando visibilidad a sus denuncias para contrarrestar la desinformación y manipulación de la prensa oficial argentina y la doble moral de la prensa internacional, que en una misma página podía reseñar las "fabulosas inversiones destinadas al desarrollo energético y tecnológico del país por parte de Francia, la URSS, EE.UU. y China" y la condena del TPP a la Junta Militar argentina por "su abierta violación a los derechos humanos" (Cortázar 1984c, 32). Cortázar parecía confiar en las "armas" de los intelectuales. El triunfo del sandinismo en Nicaragua y el derrocamiento del dictador Anastasio Somoza (julio 1979) le devolvía la confianza que "el día de la luz" estaba próximo (Cortázar 1979, s. p.).

A finales de enero de 1981 París acogió el Coloquio sobre la "política de desaparición forzada de personas", donde se debatió la situación de 15 países (Bolivia, Brasil, Chile, Argentina, El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Perú, México, Uruguay, Chipre, Etiopía, Indonesia, Filipinas, Sudáfrica) que, bajo para regímenes de excepción, sufrían masivas y sistemáticas desapariciones forzadas e involuntarias de personas. Como denunció el semanario mexicano *Proceso* en su edición del 21 de febrero de 1981, la desaparición forzada fue el último recurso usado por esos Estados para deshacerse de sus opositores políticos, eludiendo todo tipo responsabilidad criminal frente a la comunidad internacional (*Proceso* 1981, 5). Si bien se trataba de un evento de neto corte jurídico, convocó entre los argentinos a abogados y juristas exiliados (Rodolfo Mattarollo, Eduardo Duhalde, Roberto Bergalli, Enrique Bacigalupo), políticos (Arturo Illia, Vicente Saadi, Esteban Righi, Hipólito Solari Yrigoyen), representantes de organizaciones humanitarias (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, Centro de Estudios Legales y Sociales, Madres de Plaza de Mayo, CADHU) y también asistieron intelectuales, entre otros, Julio Cortázar.

En su intervención durante el Coloquio de Abogados de París sobre la desaparición forzada de personas, realizado en 1981 en el Senado francés, el autor de *Rayuela* señaló que la "técnica" de la desaparición tenía el doble propósito de instalar el miedo en la sociedad y promover una falsa esperanza entre los seres queridos de las víctimas. Asimismo, Cortázar denunció que su carácter diabólico radicaba en su dimensión absolutamente "humana", "argentina", "latinoamericana". En esta ponencia titulada "Negación del olvido", Cortázar expresó:

> Si de algo siento vergüenza frente a este fratricidio que se cumple en el más profundo secreto para poder negarlo después cínicamente, es que sus responsables y ejecutores son argentinos o uruguayos o chilenos, son los mismos que antes y después de cumplir su sucio trabajo salen a la superficie y se sientan en los mismos cafés, en los mismos cines donde se reúnen aquellos que hoy o mañana pueden ser sus víctimas. Lo digo sin ánimo de paradoja. Más felices son aquellos pueblos que pudieron o pueden luchar contra el terror de una ocupación extranjera. Más felices, sí, porque al menos sus verdugos vienen de otro lado, hablan otro idioma, responden a otras maneras de ser. Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y nuestras mismas escuelas, comparten costumbres y gestos, provienen del mismo suelo y de la misma historia, el abismo que se abre en nuestra conciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier palabra que pretendiera describirlo (Cortázar 1984c, 32).

Una vez más, Cortázar llamaba a expandir las potencialidades de las "consideraciones jurídicas, los análisis y las búsquedas normativas en el terreno del derecho interno e internacional", para apelar a la sensibilización de la opinión pública local e internacional sobre el drama de los "desaparecidos". Por eso, reclamaba no olvidar que "la presencia invisible de miles y miles de desaparecidos antecede y rebasa y continúa todo el trabajo intelectual que podamos cumplir en estas jornadas. Aquí, en esta sala donde ellos no están, donde se los evoca como una razón de trabajo, aquí hay que sentirlos presentes y próximos, sentados entre nosotros, mirándonos, hablándonos" (Cortázar 1984c, 31).

"Las palabras violadas". La disputa por los derechos humanos con el Gobierno militar argentino

En marzo de 1981, cuando los militares argentinos preparaban el recambio presidencial (el general Viola sustituyó a Videla), los exiliados organi-

zaron en Madrid un acto de conmemoración del 5º aniversario del golpe de Estado bajo el lema "Libertad, Justicia y Democracia para Argentina".

En el acto organizado por la CADHU en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, intervinieron la militante montonera Lidia Massaferro, el jurista español Joaquín Ruiz-Giménez Cortés y los escritores Eduardo Galeano, Rafael Alberti y Julio Cortázar.

En esa oportunidad, Cortázar se sumó al clima general del acto que puso en primer plano la necesidad de "memoria" y "justicia" frente a aquellos "sectores [que] propugnan la idea de una especie de amnistía general, borrar el pasado y congelar las listas de muertos y desaparecidos" (Cortázar en Carrasco 1981). Con estas palabras, Cortázar explicaba a la prensa madrileña que era "absolutamente contrario a esta tendencia. Pienso que no se debe olvidar nada y cuando sea posible identificar a los culpables que han desencadenado la espiral de violencia y terror" (Cortázar en Carrasco 1981).

En un contexto donde los exiliados postulaban como horizonte de acción colectiva la realización de un "Núremberg"[13] para los responsables de "crímenes de lesa humanidad" en Argentina y mientras impulsaban que el tema de los "desaparecidos" recibiera tratamiento oficial por parte de las NN.UU., Cortázar señalaba: "Hay que castigar a los culpables" (Cortázar en Carrasco 1981).

Interrogado por el periodista de *El País* sobre su labor de escritor, Cortázar explicó:

> En los últimos tiempos, vivo *a pie de avión*. He viajado incesantemente por América, Estados Unidos, México, Venezuela. Siempre por la causa de los derechos humanos en Latinoamérica y en mi país. Esta constante movilidad no me permite la tranquilidad de ánimo necesaria para escribir. Espero que el verano, un paréntesis antes de los viajes que tengo en proyecto a Nicaragua y Cuba, sea un tiempo de sosiego y pueda aprovecharlo para volver a dedicarme en serio a la escritura (Cortázar en Carrasco 1981; cursivas del original).

A continuación, quisiera recuperar dos escenas que arrojan luz sobre la disputa protagonizada a principios de los años ochenta por los exiliados argentinos (y por Cortázar en particular) y el poder pretoriano en torno al alcance de los derechos humanos.

13 Sobre la lenta instalación de cierta idea de un "Núremberg" para los delitos cometidos por los militares argentinos, véase Jensen (2019).

En ese acto público de la Villa de Madrid, Cortázar volvió a alertar sobre la necesidad de reflexionar sobre los repertorios de la denuncia antidictatorial y humanitaria. En esta oportunidad, recordó a los más de 2000 asistentes que reuniones, coloquios, mesas redondas, tribunales y comisiones podían operar como cajas de resonancia de palabras que centraban "obligaciones" y "deseos" colectivos ("libertad, dignidad, derechos humanos, pueblo, justicia, social, democracia"), pero también como receptáculos estériles que contribuían a su desgaste y banalización por simple repetición.

Para el autor de *Queremos tanto a Glenda*, los intelectuales estaban llamados a ganar la batalla por las palabras, sobre todo aquellas por palabras que transmitían "consignas", "valores", "opciones" que orientaban a los pueblos en su combate contra el "fascismo" y el "imperialismo". Porque para Cortázar, las palabras no "se cansaban" ni "enfermaban" por sí solas, sino a "fuerza de ser violadas por las peores demagogias del lenguaje dominante" (Cortázar 1984b, 67).

En este punto, Cortázar denunció a la dictadura argentina –"fascista" y sostenida por el "imperialismo norteamericano"– de hacer un empleo tendencioso del lenguaje, sirviéndose de conceptos como "libertad", "patria", "civilización", "democracia", "justicia social" o "derechos humanos", poniéndolas al servicio de una concepción de la vida, el Estado, la sociedad y el individuo que nada tenían que ver con los valores que esas palabras representaban.

Haciendo alusión a una consigna agitada por la Junta militar durante la visita de la CIDH de la OEA a la Argentina, Cortázar denunciaba:

> Mi propio país, Argentina, proporciona hoy otro ejemplo de esta colonización de la inteligencia por la deformación de la palabra. En momentos en que diversas comisiones internacionales investigan las denuncias sobre los miles y miles de desaparecidos en el país y daban a conocer informes aplastantes donde todas las formas de violación de los derechos humanos aparecían probadas y documentadas, la Junta Militar organizó una propaganda basada en el siguiente eslogan: "Los argentinos somos derechos y humanos".[14] Así, esos

14 El 24 de septiembre de 1979, el periódico mexicano *El Día* hacía balance de la campaña de hostigamiento y persecución que sufrieron los comisionados de la OEA y los familiares de las víctimas mientras la CIDH investigaba la situación de los derechos humanos en la Argentina. En esa nota, Renato Picchia señalaba: "al militar que elaboró este texto deben haberle dado un ascenso anticipado como premio a su imaginación: 'los argentinos somos derechos y humanos'. Como publicidad pagada apareció en varios diarios de la capital federal y el interior del país. [...] En forma coordinada, reveladora de que la contraofensiva gubernamental dispuso de un estado mayor que con suficiente anticipación trazó pautas de acción sicológica tendientes a contrarrestar los

> dos términos indisolublemente ligados desde la Revolución Francesa y en nuestros días por la Declaración de las Naciones Unidas, fueron insidiosamente separados, y la noción de derecho pasó a tomar un sentido totalmente disociado de su significación ética, jurídica y política para convertirse en el elogio demagógico de una supuesta manera de ser de los argentinos. Véase cómo el mecanismo de ese sofisma se vale de las mismas palabras: Como somos derechos y humanos, nadie puede pretender que hemos violado los derechos humanos. Y todo el mundo puede irse a la cama en paz (Cortázar 1984b, 68).

Cortázar cerraba su intervención madrileña ante una audiencia atenta de exiliados latinoamericanos llamando a "limpiar las palabras" con las que se llevaba adelante la "lucha ideológica y política", liberando al lenguaje de tantas "adherencias" que lo debilitaban, sea por el uso perverso de los "enemigos" del pueblo, sea por su empleo rutinario por parte de aquellos que denunciaban las dictaduras "fascistas",

> sin acaso vivir [las palabras] desde adentro, sin practicarlas auténticamente desde adentro, sin ser responsables de cada una de ellas desde lo más hondo de nuestro ser. Sólo así esos términos alcanzarán la fuerza que exigimos en ellos, sólo así serán nuestros y solamente nuestros (Cortázar 1984b, 70).

Consciente de la eficacia de las palabras, la dictadura militar argentina también se preocupó por elucidar el alcance de los DD.HH. En un informe especial titulado "Acciones contra Argentina sobre Derechos Humanos", sus servicios de inteligencia intentaron explicar por un lado cuál era la historia de los DD.HH. en el mundo antes que se convirtieran en los años setenta en un "criterio importante en la agenda política y las relaciones exteriores" (Franco 2011, 96), mientras que por otro lado desnudaron el uso estratégico y perverso de los DD.HH. realizado por "las bandas terroristas instaladas en el exterior", incluidas organizaciones como la CADHU de la que participó Julio Cortázar.

En este extenso informe de inteligencia elaborado probablemente a finales de 1982, se afirmaba que si bien los DD.HH. actualmente estaban "prohijados por el marxismo, aun cuando los mismos están en franca colisión con el sistema comunista", su origen debía remontarse por una parte a la doctrina cristiana ("dignidad humana") y, por la otra, a las revoluciones

efectos de la presencia de la comisión de la OEA en el país, se desató en lo interno una amplia campaña de prensa escrita, radio, televisión y propaganda mural, que procuró atemorizar y hacer recluir a los posibles denunciantes" (Picchia 1979).

norteamericana y francesa del siglo XVIII ("libertad individual" y "Estado de Derecho").[15]

A continuación, el informe daba cuenta del nuevo escenario que abrió la Segunda Guerra Mundial, con la formalización de los pactos internacionales y regionales humanitarios y con la creación de las instituciones encargadas de su protección y promoción (NN.UU., OEA). El último capítulo de la historia de los DD.HH. correspondía a la Guerra Fría cuando las democracias occidentales (especialmente EE.UU., Francia y Alemania) comenzaron a manipular esa "bandera" para "inquietar seriamente a las naciones que combatieron a la subversión terrorista, por la presión a que fueron sometidas en los distintos frentes de sus Relaciones Exteriores".[16]

Ahora bien, ¿quiénes integraban ese "frente externo" que a juicio de los servicios de inteligencia de la dictadura utilizaba los DD.HH. como "bandera política para sensibilizar a la opinión pública internacional desinformada y desprevenida, intentando confundir la guerra antisubversiva con una represión irracional en detrimento de las naciones atacadas por la violencia terrorista"?[17]

El listado de organizaciones humanitarias gubernamentales y no gubernamentales, nacionales e internacionales era extenso, a saber: la Comisión de Derechos Humanos de NN.UU., la CIDH de la OEA, Amnistía Internacional, la Comisión Internacional de Juristas, la Federación Internacional de Derechos Humanos, la Liga Mundial de Derechos del Hombre, el Club de Derechos Socialistas del Hombre, Justicia y Paz, el Parlamento Europeo, el Alto Comisionado de las NN.UU. para los Refugiados (ACNUR), la Asociación Latinoamericana para los Derechos Humanos, la Central Latinoamericana de Trabajadores, la Federación Internacional de los Derechos Humanos. También era extensa la nómina de asociaciones argentinas que la dictadura atribuyó a los "terroristas huidos al exterior",

15 DIPPBA [Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires]. s. f. "Informe Especial de Inteligencia. Acciones contra Argentina sobre Derechos Humanos", p. 3. Marco Internacional. Mesa D, Carpeta Varios, Legajo 31085, La Plata: Archivo DIPPBA.

16 DIPPBA [Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires]. s. f. "Informe Especial de Inteligencia. Acciones contra Argentina sobre Derechos Humanos", p. 6. Marco Internacional. Mesa D, Carpeta Varios, Legajo 31085, La Plata: Archivo DIPPBA.

17 DIPPBA [Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires]. s. f. "Informe Especial de Inteligencia. Acciones contra Argentina sobre Derechos Humanos", p. 5. Marco Internacional. Mesa D, Carpeta Varios, Legajo 31085, La Plata: Archivo DIPPBA.

entre otras: el Centro Argentino de Información y Solidaridad (CAIS, Francia), el Colectivo para el Boicot de la dictadura argentina (COBA, Francia, Suecia), el Comité Antifascista contra la Represión en Argentina (CAFRA, Italia), la Casa Argentina en Cataluña, el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA, España, México), la Comisión de Solidaridad de Familiares de Detenidos y Muertos en Argentina (COSOFAM, México, España).

Para los servicios de inteligencia, la situación internacional argentina era compleja. Por un lado, la URSS era quien había impedido el avance de las sanciones sobre la Argentina para "anular y/o neutralizar la transferencia de ese tema a su gobierno y secundariamente debido a los compromisos económicos celebrados en nuestro país. Pero al mismo tiempo "atacaba al país" a través de sus "colaterales" (organizaciones humanitarias internacionales y locales cooptadas por el marxismo) que servían de "puente para la difusión de la propaganda tendenciosa de las 'bandas de delincuentes terroristas' argentinos y prestan apoyo para el desarrollo de la campaña de desgaste dirigida al Proceso de Reorganización Nacional".[18] Por otro lado, en los EE.UU. el recambio presidencial de James Carter (1977-1981) por Ronald Reagan (1981-1989) parecía augurar una reorientación del tratamiento de los DD.HH., aunque este no fue tan significativo como para mejorar la situación internacional de la Argentina. Por último, los servicios de inteligencia preveían que Francia se convertiría bajo la administración de François Mitterrand (1981-1995) en "epicentro de la campaña antiargentina",[19] donde uno de sus voceros más reconocidos era el escritor Julio Cortázar.

Referencias bibliográficas

Agermanament. 1976a. "Documents". *Agermanament* 122, marzo: 14.

Agermanament. 1976b. "OBERTS AL MÓN. Declaració Universal del Drets del Pobles". *Agermanament* 126, julio: 30-32.

18 DIPPBA [Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires]. s. f. "Informe Especial de Inteligencia. Acciones contra Argentina sobre Derechos Humanos", p. 9. Marco Internacional. Mesa D, Carpeta Varios, Legajo 31085, La Plata: Archivo DIPPBA.

19 Sobre la "campaña antiargentina", véase Franco (2002).

Agermanament. 1977. "La lliga del drets del Pobles. Un intent de controlar democráticament les relacions internacionals". *Agermanament* 142, noviembre: 5.

Asamblea General de las Naciones Unidas. 1948. Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio del 9 de diciembre de 1948. https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CrimeOfGenocide.aspx (2 de marzo de 2021).

Basualdo, Guadalupe. 2017. "La movilización internacional del CELS durante la última dictadura: la visita de la CIDH". *Identidades* 7, Dossier 6, diciembre: 79-97.

CADHU [Comisión Argentina de Derechos Humanos]. 1980. *Mensaje a la comunidad internacional. Argentina: ejemplo del terrorismo de estado en el Cono Sur de América Latina*, Madrid, agosto. https://eltopoblindado.com/wp-content/uploads/2017/06/1980-a-la-comunidad-internacional.pdf (2 de marzo de 2021).

CAIS [Centre Argentine d'information et solidarité]. 1976. "Information du Tribunal Russell. Conclusions sur la répression en Amérique Latine". *Argentine* 1, febrero: 12. https://eltopoblindado.com/wp-content/uploads/2017/07/1976-argentine.pdf (2 de marzo de 2021).

Carrasco, Bel. 1981. "Julio Cortázar, en Madrid para defender a las víctimas de la dictadura argentina". *El País*, 26 de marzo. https://elpais.com/diario/1981/03/26/ultima/354409205_850215.html (2 de marzo de 2021).

CIDH. 1980. *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Argentina.* Washington, D.C.: OEA. http://www.cidh.org/countryrep/argentina80sp/indice.htm (2 de marzo de 2021).

Clarin.com. 2015. "La dictadura analizó sacarle la ciudadanía a Cortázar". *Clarín*, 27 de agosto. https://www.clarin.com/cultura/cortazar-dictadura-militar_0_rJ1x5JEKDme.html (2 de marzo de 2021).

Cortázar, Julio. 1979. "Respuesta a una carta". *El País*, 20 de agosto. https://elpais.com/diario/1979/08/21/opinion/304034406_850215.html (2 de marzo de 2021).

Cortázar, Julio. 1984a. "Incitación a inventar puentes". En *Argentina: años de alambradas culturales*, editado por Saúl Yurkievich, 129-136. Barcelona: Muchnik.

Cortázar, Julio. 1984b. "Las palabras violadas". En *Argentina: años de alambradas culturales*, editado por Saúl Yurkievich, 63-70. Barcelona: Muchnik.

Cortázar, Julio. 1984c. "Negación del olvido". En *Argentina: años de alambradas culturales*, editado por Saúl Yurkievich, 29-33. Barcelona: Muchnik.

Cortázar, Julio. 2013. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.

D'Antonio, Débora. 2017. "Vigilancia, control social y agencia política del activismo por los derechos humanos ante la llegada de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (Argentina, 1979)". *Izquierdas* 32, marzo: 184-202. https://scielo.conicyt.cl/pdf/izquierdas/n32/0718-5049-izquierdas-32-00184.pdf (2 de marzo de 2021).

Franco, Marina. 2002. "La 'campaña antiargentina': la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso". En *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*, editado por Judith Casali de Babot y María Victoria Grillo, 195-225. Tucumán: Universidad de Tucumán.

Franco, Marina. 2011. "La 'solidaridad' frente a los exiliados de los años setenta. Reflexiones a partir del caso de los argentinos en Francia". En *Caminhos cruzados. História e memória dos exílios latino-americanos no século* XX, editado por Samantha Quadrat, 91-115. Rio de Janeiro: FGV.

Guerrero Martín, José. 1974. "La prensa de Barcelona collabora amb *Agermanament.* La Vanguardia. Cap on va Llatino-América". *Agermanament* 100, abril: 8-9.

Jensen, Silvina. 2010. *Los Exiliados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura.* Buenos Aires: Sudamericana.

Jensen, Silvina. 2019. "Los exiliados argentinos y los sentidos del Núremberg: de recurso pedagógico a estrategia de persecución penal de los crímenes de la última dictadura militar (1976-1983)". *Folia Histórica del Nordeste* 34, enero-abril: 129-147. https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/3607 (2 de marzo de 2021).

La Vanguardia. 1979. "Ha sido constituido en Bolonia el Tribunal de los Pueblos". *La Vanguardia*, 24 de junio: 19. http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1979/06/24/pagina-19/33436166/pdf.html (2 de marzo de 2021).

Ministerio de Defensa. 2013. *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*. Buenos Aires: Ministerio de Defensa, Presidencia de la Nación.

Picchia, Renato. 1979. "Los argentinos somos derechos y humanos". *El día. La palabra de México*, 24 de septiembre: 23.

Proceso. 1981. "La desaparición forzada de personas". *Revista Proceso*, 21 de febrero: 5.

Raventós, Jorge. 1974. Sin título [Entrevista a Julio Cortázar]. *Redacción* II, no. 16, junio: 26-27.

Sartre, Jean-Paul. 1967. "El genocidio". *Saltana. Revista Electrónica de Literatura y Traducción*, http://www.saltana.org/2/arg/68.html (10 de marzo de 2021).

https://doi.org/10.31819/9783968694665_013

Julio Cortázar y sus redes transatlánticas

Verónica Abrego

Cosmopolita desde sus motivos y personajes, su lenguaje, intertextualidades y posicionamientos, la obra de Julio Cortázar (1914-1984) se reconoce como eminentemente latinoamericana (Rama 2019 [1974], 41), aunque el espacio material de su creación sea en gran parte transatlántico, razón por la cual cabe considerarla como precursora de las literaturas entre mundos (según las postula Ette 2005) o posnacionales (según los trabajos de Domínguez y D'haen 2015; Scharm y Matta 2017). Al radicarse en Francia en 1951, el escritor y traductor de origen argentino, interesado desde joven en las literaturas y culturas mundiales, expande su contexto inmediato de referencia y profundiza la interacción con el entorno cultural marcado por la época geopolíticamente álgida de la Guerra Fría. Nexos y espacios compartidos cumplen un papel significativo en las identificaciones y las metamorfosis que se producen en la tarea de un escritor que inicialmente estuvo enfocado en el mundo de la imaginación para convertirse en el intelectual comprometido que invierte gran parte de su tiempo en promover la transformación social y los derechos humanos.[1] En un intento de cartografiar la red de conexiones y vínculos en la que está imbuida su literatura, las siguientes páginas indagan en esa otra trama que el escritor tejió desde su correspondencia.

Recurriendo al género epistolar como referencia principal, este estudio tiene en cuenta sus *Cartas* publicadas en cinco tomos por la editorial Alfaguara, además del tomo adicional con la correspondencia (ya incluida en la edición completa) dirigida al poeta y pintor Eduardo Jonquières y a su esposa, la grabadora María Rocchi.[2] A estos se unen los homenajes

1 En una carta de abril de 1979 dirigida justamente a Ángel Rama se refiere así a este hecho: "He viajado tanto estos años por culpa de Videla y Pinochet, que me resulta imprescindible fijarme un poco más en París y mi vida y mis ganas de escribir todavía algunos cuentos" (Cortázar 2012e, 209).

2 En su segunda edición aumentada del año 2012, el corpus incluye un total de 1734 cartas y más de 3000 páginas en 5 volúmenes (volumen 1, 1937-1954: 109 epístolas; volumen 2, 1955-1964: 281 epístolas; volumen 3, 1965-1968: 337 epístolas; volumen 4, 1969-1976: 443 epístolas; volumen 5, 1977-1984: 564 epístolas). En la primera edición, aparecida en 1999, Aurora Bernárdez ya había revelado que la correspondencia se había

publicados por la íntima amiga de Cortázar, la escritora uruguaya radicada en España Cristina Peri Rossi (2014), Premio Cervantes 2021, y por el pintor e ilustrador Julio Silva (2013), así como un texto concomitante que incluye referencias a la correspondencia con el autor: el homenaje a Fredi Guthmann (Plantegenet 2004), ese poeta y fotógrafo viajero, judío y argentino nacido en Estrasburgo, amigo entre otros de André Breton y Antonin Artaud, quien promueve de forma fundamental el desarrollo estético y espiritual de Cortázar. Las *Cartas* abarcan el periodo de 1937 a 1984 y fueron recopiladas por Aurora Bernárdez, coalbacea, amiga y primera esposa (1953-1967), y el filólogo español Carles Álvarez Garriga.[3] A pesar de su extensión y la impresión de ser exhaustiva, la compilación lleva implícita una nota de advertencia. En primer lugar, se trata de un cuerpo epistolar incompleto del que apenas disponemos una selección de criterios aleatorios que, cuando se rastrea un tema específico, puede resultar limitada. Y, segundo, a diferencia de la obra publicada voluntariamente y no obstante su valor literario y de estudio, la correspondencia fue escrita en un diálogo personal, nunca destinado al público en general. Debido a esta circunstancia decisiva, Peri Rossi manifiesta su resistencia a publicar su correspondencia privada y alude a la discreción del autor quien, cuando preparaba *Salvo el crepúsculo* (1984), solicitó la aprobación expresa de la escritora para publicar allí los poemas que le dedicara ("Lo que se escribe y se envía privadamente no debe ser publicado con la frescura con que suele hacerlo mucha gente [...]", [Cortázar en Peri Rossi 2014, 86]). Teniendo en cuenta, entonces, las limitaciones de esta tentativa de reconstrucción, se recogen a continuación algunos de los agentes y nodos de las redes transatlánticas cortazarianas.

podido recoger gracias a la generosidad de sus destinatarias y destinatarios. Según afirma su corecopilador en la nota a la segunda edición, Cortázar guardó muy pocas copias de las cartas que escribió y apenas ninguna de las recibidas (Álvarez Garriga en Cortázar 2012a, 18). Los volúmenes incluyen las 140 cartas dirigidas a los Jonquières que también fueron publicadas de forma adicional.

3 Cristina Peri Rossi hace referencia al hecho de que, inicialmente, había sido el otro coalbacea de su legado, el poeta, crítico literario y académico Saúl Yurkievich quien había tenido la intención de recopilar la correspondencia junto al crítico literario Jaime Alazraki (Peri Rossi 2014, 84).

Antes de París: la red argentina

¿Qué contextos sociales y circunstancias personales influyen en la decisión de Julio Cortázar de emigrar de Argentina, de qué vínculos literarios va provisto? Tras su primer viaje como turista el año anterior, llega a París a principios de noviembre de 1951 con una beca de estudios literarios del gobierno francés y equipado con una red de contactos argentinos un poeta, traductor y escritor de 37 años decidido a aprovechar la oportunidad de respirar el aire europeo a pleno pulmón. "Tengo la nostalgia europea, incesantemente; si pudiera irme por siempre allá lo haría sin vacilar" (Cortázar 2012a, 317), había escrito a Fredi Guthmann en enero de 1951. Ese anhelo parece haberse agudizado meses más tarde: "Me he preguntado a mí mismo si en el fondo lo que estoy buscando es quedarme por siempre en París. Quizá sí, quizá mi deseo intelectual (yo vivo en realidad allá, usted lo sabe bien) es un deseo absoluto, que me abarca por completo" (Carta del 26 de julio de 1951 en Cortázar 2012a, 324). Y poco más tarde, en agosto de 1951, le comunica a Edith Aron, la amiga que inspiraría al personaje de "La Maga" en *Rayuela*, sus conclusiones sin titubeos: "Tengo la firme intención de quedarme en París" (Cortázar 2012a, 327).[4]

En el momento de partir, Cortázar era un conocedor de la escena literaria argentina, en la cual estaba muy bien vinculado: su red se basaba en el grupo de escritorxs y pintorxs amigxs, en los contactos de la Cámara Argentina del Libro (CAL) y en el grupo *Sur*. A principios de 1946 Cortázar había sido elegido por concurso gerente de la Cámara, un nodo clave de las relaciones literarias que ocupó hasta 1949, desempeñándose a partir de 1948 paralelamente como traductor público nacional de inglés y francés en el bufete de Zoltan Havas. Había llegado a la CAL después de una etapa de "ocho años de destierro" (Cortázar 2012a, 193), durante los cuales había ejercido su profesión docente en escuelas provinciales a fin de aportar al sustento de su familia, las razones económicas que le impusieron interrumpir la carrera de Filosofía y Letras. Tras los hostigamientos del movimiento nacionalista y clericalista de Chivilcoy en 1944, que lo acusa de

4 Según escribe Mario Goloboff en la biografía, Cortázar y Aron viajaron a París en 1950 en el mismo barco, donde si bien reparan uno en el otro, no entran en contacto. Ya en París sí se encuentran varias veces casualmente y fundan una larga –y algo complicada– amistad (Goloboff 1998, 91-93). Edith Aron, hija de exiliados judíos del Sarre, había sido inicialmente la traductora de Cortázar al alemán, sin embargo, tras serias críticas sobre su traducción de *Los premios* por parte de la editorial literaria Luchterhand, dejaría de serlo (Cortázar 2012b, 601-602).

comunista, ateísta (se niega a besarle el anillo al obispo) y de mostrar escaso fervor por el gobierno (Cortázar 2012a, 193), un camarada de aquellos breves estudios le abrirá la posibilidad desde el ministerio de educación –en los ojos de Cortázar de forma "inesperada e inesperable", pero probablemente debido a la positiva recepción de sus artículos en diversas revistas literarias– de ocupar una plaza de dos años como catedrático interino de Literatura Francesa y de Europa Septentrional en la Universidad de Cuyo, liberal y reformista (Cortázar 2012a, 194). Si bien renuncia al puesto antes de que lo echen debido a un episodio violento en el contexto de la llegada del peronismo al poder en octubre de 1945 (Cortázar 2012a, 234-235), la cátedra de Literatura Francesa será uno de los argumentos que sustentarán la beca de la embajada (Cortázar 2012a, 319).

Mucho se ha discutido acerca de las razones de índole política que llevaron a Cortázar a abandonar el país. En la antesala de las elecciones del 24 de febrero de 1946, que llevaran al coronel Perón a la primera presidencia, Cortázar participa de las reuniones proselitistas de la Unión Democrática (Cortázar 2012a, 242), la alianza electoral de centro-izquierda formada por el Partido Socialista, el Partido Comunista, la Unión Cívica Radical y el Partido Demócrata Progresista. La posición que Cortázar asume entonces se encuadra muy bien dentro de lo que el sociólogo argentino Alejandro Grimson denomina la tradición antifascista de oposición al peronismo, un antiperonismo que tiene sus raíces en el movimiento liberal y democrático surgido en Argentina hacia mediados de los años veinte y que condenaba el anticomunismo, antisemitismo, nacionalismo y clericalismo crecientes, posiciones que, al emerger, Perón parece encarnar (Grimson 2016, 14-16).

Las elecciones democráticas de 1946 tienen lugar en un escenario geopolítico totalmente diferente al de la llegada de Perón al gobierno. Durante la Segunda Guerra Mundial, Argentina había mantenido la neutralidad, como todos los estados latinoamericanos, en los cuales la ciudadanía había seguido los acontecimientos con gran preocupación (Rinke 2015, 139). Vistos en detalle, el transcurso de los acontecimientos había sido, no obstante, agitado: cuando los EE.UU. entraron en guerra, los estados latinoamericanos se habían negado a sumarse a la lucha siguiendo la argumentación del canciller argentino, lo cual provocó restricciones a las exportaciones argentinas en la posguerra por parte de los EE.UU. (Romero 2001, 90). El canciller era portavoz de la influencia de un nuevo nacionalismo de corte antiimperialista, que, si bien en los años treinta había encontrado vertientes de izquierda, entonces conformaba un frente en la

derecha empalmada al integrismo católico que se nutría de "las corrientes europeas antiliberales" y había dejado de encontrar a sus enemigos en los inmigrantes extranjeros y los "rojos", para oponerse a Gran Bretaña y a la oligarquía autóctona "entreguista" (Romero 2001, 93). Los militares habían tomado el poder en junio de 1943, azuzados por el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) fundado por Perón, a quien los EE.UU., en la persona de su embajador Spruille Braden, acusarían más tarde abiertamente de ser un agente del nazismo (Romero 2001, 103). De hecho, el gobierno militar argentino rompería relaciones con el Eje recién en enero de 1944. Solo a finales de marzo de 1945, inminentemente antes de la rendición del régimen de Hitler, Argentina, cediendo a las presiones de los EE.UU., declaró la guerra a Alemania y Japón. Sin embargo, a pesar del contexto internacional, las banderas de la democracia y la derrota del totalitarismo que ella defendía, la Unión Democrática no se impondrá en las elecciones del 46, sino que el nacionalismo popular liderado por el coronel Perón obtendrá la ventaja bajo la consigna antiimperialista "Braden o Perón," sustentado por los logros de justicia social obtenidos desde el ministerio de trabajo durante el régimen militar (Romero 2001, 103). La crisis económica mundial de los años treinta y la Guerra misma habían acelerado el crecimiento industrial y con ello la necesidad aguda de mano de obra, convocando a la población rural del interior y los países limítrofes a migrar hacia los centros industriales. Los sectores obreros dejaron entonces de estar formados mayoritariamente por inmigrantes europeos que se identificaban con las izquierdas y los nuevos actores sociales se aglutinaron en torno al líder que había sabido canalizar sus reivindicaciones a través del corporativismo.

A pesar de ser un lugar común en las reseñas biográficas y haber sido mencionado en varias entrevistas, con su correspondencia a la vista, sin embargo, sería reductivo afirmar que Julio Cortázar haya abandonado Argentina únicamente por disentir con el peronismo. Una lectura del intercambio epistolar de la época con sus amigos más estrechos, los citados Guthmann y Jonquières, permite reconocer que, junto a su profunda disconformidad política, el autor tiene una insaciable sed de mundo y percibe críticamente una falta general de libertad intelectual, convencionalidad y previsibilidad en la producción cultural de su sociedad de origen. Los obstáculos que Cortázar experimenta en el contexto cultural argentino parecen ser propios de los frentes endurecidos en torno al dilema regionalismo-vanguardismo/cosmopolitismo en el proceso latinoamericano de transculturación narrativa (Rama 2019 [1974], 31-55), en cuyo centro se

sitúa la creación artística "como sitio privilegiado en el que se prueban sus posibilidades" (Rama 2019 [1974], 207). A su luz se puede comprender mejor cómo paradójicamente Cortázar "uno de los mejores exponentes del cosmopolitismo literario" (Rama 2019 [1974], 41) innova el lenguaje literario haciendo del rioplatense el idioma de sus personajes. Además de contradecir acérrimas políticas educativas que combaten la variante lingüística rioplatense (Rama 2019 [1974], 42), la decisión de permitir a los personajes hablar la lengua del Plata es un controvertido atrevimiento frente a las élites culturales locales.

La estudiosa Patricia Willson constata que Cortázar es parte de "la constelación *Sur*", ese grupo de escritores-traductores políglotas que esperan con ansiedad la llegada de las ediciones europeas para leerlas en las lenguas originales, evaluar la posibilidad de traducirlas y acuñar un catálogo de traducciones de literatura universal en lengua española que aún hoy siguen teniendo vigencia (Willson 2004, 229-274).[5] Como analiza María Teresa Gramuglio, el grupo y la revista *Sur* era entonces una red espesa de "filiaciones y afinidades estéticas, lazos de parentesco y amistad intelectual" en torno a Victoria Ocampo (Gramuglio 1983, 8). *Sur* no se agrupa en torno a un manifiesto,[6] sino a los valores propios de un grupo consciente de su importancia para configurar y mantener la cultura que, en el interior mismo de la clase dominante, se define con respecto a ella a la vez por la pertenencia y la diferenciación. "La idea de elitismo, del grupo minoritario y aristocracia intelectual forma parte explícita de su sistema de valores", los cuales tienen como objetivo "hacer conocer aquí lo mejor de la cultura europea, difundir a los escritores argentinos en el extranjero, formar la élite futura" (Gramuglio 1983, 9). Como apuntan Leonardo Senkman y Saúl Sosnowski tras hacer un análisis cuantitativo de los textos de *Sur* entre

---

5 Según Willson y el estatuto de traducción de *Sur*, en su tarea de mediador cultural, el traductor "es un sujeto al que quedan adheridas las características estético-ideológicas del texto fuente" (Willson 2004, 211). Sin embargo, Willson postula que, como traductor, Cortázar pertenece a la década del cuarenta, por adscribirse "a la corriente de traducción clásica y decorosa de José Bianco", mientras que, como escritor, es sesentista, ya que su prosa está sujeta a la experimentación formal y vanguardista (Willson 2004, 259). Esta contraposición entre un papel de traductor y otro de escritor está basada en una perspectiva circunscripta al uso de la lengua y es cuestionable pues excluye otros planos, como el enorme efecto de la detalladísima lectura del traductor de, por ejemplo, Edgar Allan Poe, cuya influencia es evidente a nivel de la imaginación literaria.

6 El grupo literario Florida publica inicialmente en la revista *Martín Fierro*, donde proclama su manifiesto; algunos de sus miembros, también denominados *martinfierristas*, cofundarán *Sur*.

1937 y 1945, a pesar de ser una opinión ampliamente difundida que la revista *Sur* era una publicación meramente literaria, esta fue más bien en igual medida, política. El análisis de la guerra, el nazismo y su legado desde una tradición liberal e iluminista ocupan un lugar central, aunque las cuestiones étnicas o de diferencia cultural y religiosa fueron ignoradas y en sus reflexiones "no priorizó el costo humano y cultural, ni la persecución, los campos y el exterminio" (Senkman y Sosnowski 2009, 86).

Cortázar contribuye a la revista *Sur* entre 1948 y 1953, en parte ya desde París (Goloboff 1998, 86-88). La afiliación de Cortázar al grupo es cabal vista desde sus intereses intelectuales, pero no socialmente, pues si bien el autor proviene de una familia políglota y lectora, su situación social es humilde y estará siempre y hasta el final de su vida, según testimonia en su correspondencia, obligado a ayudar económicamente a su abuela, madre y hermana (Cortázar 2010, 107; 2012e, 479).[7]

Debido a sus múltiples roles como lector polilingüe, traductor, escritor y crítico literario inspirado por las vanguardias europeas, Cortázar se encuentra especialmente expuesto a los impulsos externos, sin embargo, sus posiciones literarias distan de ser idénticas a las de *Sur*, como autor no toma partido por ningún lado de la antinomia Florida y Boedo,[8] su papel en el grupo es marginal. La conocida rivalidad entre los grupos Florida y Boedo puede considerarse una pose maniquea con numerosos paseos "transfronterizos", sin embargo, evaluada desde la perspectiva de una especificidad rioplatense en el mencionado conflicto regionalismo-vanguardismo el antagonismo de sus posiciones en el campo cultural y político son de peso.

Cortázar admite estar influenciado doblemente, por Borges y por Arlt (Prego Gadea 1997, 70), es decir, justamente por los representantes más prominentes de ambos grupos en tensión. Como renovador del lenguaje literario, reivindica y se alinea en la genealogía de Roberto Arlt, miembro de Boedo, quien introduce el lenguaje popular a la literatura argentina y a quien Cortázar considera incluso su fundador (Prego Gadea 1997, 77); además, se opone al dictamen de *Sur* sobre Leopoldo Marechal,[9] quien ini-

---

7 También los lazos familiares de Cortázar con *Sur* se estrecharán a través de las redes de Aurora Bernárdez y su (medio) hermano, el poeta Francisco Luis Bernárdez, inicialmente ultraísta, *martinfierrista* y miembro del grupo Florida.

8 El grupo literario Boedo publicaba en la revista *Claridad*.

9 Evidentemente no por ser Marechal peronista, sino por su uso del lenguaje es que Eduardo Mallea –el escritor entonces más reconocido por el grupo *Sur*– emite un dic-

cialmente había pertenecido al grupo Florida y que, al volverse partidario del peronismo, fue sentenciado al olvido por la élite cultural. El aprecio de Cortázar por *Adán Buenosayres* (1948), esa obra "admirable e incomprendida" (Cortázar 2012c, 132), no se detiene en una reseña positiva,[10] sino que subyace en clave intertextual a *El examen* y *Rayuela*: sus protagonistas Andrés Fava y Héctor Oliveira deambulan por las calles de la gran ciudad, tal como lo hiciera una vez Adán.

La etapa de cinco años que se inicia en la Cámara hasta la partida a París es prolífica para la escritura y con ello también para los contactos editoriales. Hasta entonces, Cortázar había publicado apenas un poemario (*Presencia*, como Julio Denis, 1938) y diversas contribuciones críticas a revistas, pero a partir de ese momento aportará, además de a *Sur* y a *Los Anales de Buenos Aires*,[11] a *Buenos Aires Literaria*, *9 Artes* (la revista de su poeta amigo Daniel Devoto), *Cabalgata* y al diario *La Nación*. En el verano y la primavera de 1947 redactará la relevante obra crítica *Teoría del Túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, un manifiesto prospectivo de la propia narrativa, probablemente ya elaborado en los años previos durante su función como catedrático interino en Mendoza (Yurkievich 2017 [1994], 18). Sus obras literarias más reconocidas de esta época son el poema dramático *Los reyes* (1949)[12] y los cuentos breves que integrarían *Bestiario* (1951),[13] volumen que sí pasará a integrar el circuito editorial de Sudamericana ese mismo mes en que viaja a París (Prego Gadea 1997, 52). Cuando Cortázar comienza a residir en Europa,

---

tamen denostador sobre *Adán Buenosayre*s: "El principal reproche que le hacía Mallea no es que fuera el libro de un peronista –que en ese momento era el reproche más grave– sino que lo consideraba un libro trivial, obsceno, donde había puteadas por todos lados, donde la gente hablaba de una manera como puede hablar el pisador de barro y los malevos, en los capítulos más hermosos de la novela" (Cortázar en Prego Gadea 1997, 76). En contraposición de sus gustos, Cortázar considera a la literatura de Mallea "acartonada, europeizante" (Cortázar en Prego Gadea 1997, 77).

10 "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres* (1949)" en Cortázar (2017 [1994], 275-284). Leopoldo Marechal agradecerá a Cortázar esa reseña quince años después, tras la consagración de Rayuela (Cortázar 2012c, 132).

11 Cortázar presenta en 1946 su cuento "Casa tomada" a Jorge Luis Borges, quien lo publica en su revista *Los Anales de Buenos Aires* ilustrado por su hermana Norah.

12 *Los reyes*, que trata el mito del Minotauro y su analogía con el papel social de la escritura, será publicado por Daniel Devoto en una edición privada (Prego Gadea 1997, 54) que tendrá poca transcendencia.

13 *Bestiario* aparece por obra de uno de los gerentes de Sudamericana, el editor de origen vasco Julián Urgoiti, a quien Cortázar había conocido en su época de gerente de la Cámara del Libro (Diego 2008, 2).

el proceso de liberación del lenguaje literario ya se había iniciado; en su carta del 3 de enero de 1951 le escribe a Fredi Guthmann: "Durante el invierno escribí una novela, *El examen*; no se podrá publicar por razones de tema, pero me ha servido para escribir por fin como me gusta, en plena libertad" (Cortázar 2012a, 317).

A pesar de que el autor estaba bien relacionado, sus novelas no encuentran editor en Argentina: *Divertimento* (1949) será rechazada por el director literario de la editorial Losada, Guillermo de Torre,[14] aduciendo el empleo de malas palabras (Yurkievich 1986a, 11); *El examen* (1950) solo será publicada póstumamente, en 1986; *Diario de Andrés Fava*, previsto como apéndice de *El examen*, aparecerá incluso más tarde, en 1995. Llegados el éxito y la popularidad, la publicación de las novelas será retenida por el autor, por razones políticas o tal vez también porque tematizan el estrechamiento de los espacios intelectuales, el ambiente acartonado de los círculos culturales porteños y permiten intuir la sofocación provocada por ese ambiente, al que Saúl Yurkievich caracteriza con una cita de *El examen* como "'de compromisos y transacciones y Sociedad Argentina de escritores y rotograbado del domingo' (se trata del suplemento cultural rotograbado de los dos diarios tradicionales de Buenos Aires, *La Nación* y *La Prensa*)". Aunque *Los premios* antecede a *Rayuela* cronológicamente, es *El examen* la que la prefigura y lo hace justamente porque preanuncia al inconformista, a "ese hombre que rehúsa las frecuencias intermedias". Yurkievich ordena *El examen* como novela de posguerra y literatura de situación en la tradición sartreana, en la que se manifiesta "la condición marginal del escritor argentino, condenado a operar en superficie y a vivir del préstamo cultural, replegado en capillas circunscriptas al autoconsumo, privado de comunicación adecuada con el cuerpo social en que se enquista" (Yurkievich 2004 [1994], 116).

El dictamen de Guillermo de Torre era entonces crucial en los círculos porteños. El reconocido crítico de arte especialista en las vanguardias de origen español, ensayista, poeta y catedrático de literatura de la UBA –un verdadero *gatekeeper* y personaje clave de la cultura y literatura argentina

14 También la ópera prima de Gabriel García Márquez *La hojarasca* sería desaprobada por De Torre, quien le sugirió a su autor en la misiva de rechazo que se buscara otro oficio (Ayén 2019, 37). Ángel Rama hace referencia a la singularidad de esta obra que, relatada desde la perspectiva de los criollos patricios, hace visible el proceso de transculturación narrativa en el contexto de la explotación de cultivos tropicales en la cuenca caribeña colombiana al presentar cómo las "culturas internas" están expuestas directamente "al influjo de metrópolis externas" (Rama 2019 [1974], 34).

de entonces– gozaba del prestigio de ser miembro de la Generación del 27 y haber sido amigo de Federico García Lorca. De Torre era uno de los cofundadores de la revista *Sur* y estaba vinculado además familiarmente al grupo a través de su esposa, la pintora Norah Borges, hermana de Jorge Luis. En 1949, Cortázar había contradicho a De Torre en "Irracionalismo y eficacia" (Cortázar 2017 [1994], 297-310), un artículo aparecido en *Cabalgata* (Alazraki 2017 [1994], 117), como respuesta al vínculo que De Torre había establecido entre el nazismo y el existencialismo afirmando que el nihilismo de Martín Heidegger y la irracionalidad eran el eslabón entre ellos (Torre 1948). La argumentación es relevante, pues Cortázar expresa en este artículo una convicción central que fundamenta su prosa. Expone los procesos artísticos-literarios de exploración de lo irracional desde la primera mitad del siglo XX (el psicoanálisis, el cubismo, Dada y el surrealismo) y coloca al existencialismo en esta genealogía (Cortázar 2017 [1994], 302), antes de pasar a argüir que procesos históricos como "persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, los desbordes raciales, la fabricación despótica de imperios" distan de ser "un desborde irracional". Al contrario, "si los impulsos conducentes a esas fases negativas son o pueden ser producto 'de la peor y más inhumana' irracionalidad, su cumplimiento fáctico e histórico es racional" (Cortázar 2017 [1994], 304). Y concluye en perspectiva histórica subrayando que "el existencialismo no traiciona a Occidente, sino que procura rescatarlo de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del "progreso" según la razón" (Cortázar 2017 [1994], 307).

Tal vez en un intento de acortar la distancia que pudiera haberse establecido con el grupo tras este disenso y consciente del peso del rechazo por parte de De Torre, en ese momento secretario general de *Sur,* Cortázar publica poco después un breve artículo laudatorio sobre el libro de Victoria Ocampo "Soledad sonora" (Cortázar 2017 [1994], 349-356). Tras los primeros párrafos introductorios, en los que aclara "[n]o conozco de ella sino sus libros, su voz, y *SUR*. Si la llamo Victoria es porque así se la nombra entre nosotros" (Cortázar 2017 [1994], 351), el artículo es un diálogo directo con la escritora poblado de afinidades literarias y reconocimientos –aunque sí existe un disenso en cuanto a la valoración negativa de Ocampo sobre el *be-bop* que apasiona al autor (Cortázar 2017 [1994], 356)–.

Resumiendo, si bien Cortázar contaba hasta cierto punto con la aceptación de este círculo intelectual en el que se desempeñaba como crítico, traductor y gerente de la CAL, su lugar en la constelación *Sur* era más bien periférico y su influencia, vaga. Con cierta amargura y una breve frase en francés comenta a su amigo Fredi la magra recepción de su artículo sobre Antonin Artaud, escrito con motivo del deceso del poeta y publicado en *Sur*: “Ici, on a Jean-Paul et ça suffit” (Cortázar 2012a, 284). Más tarde, ya en París, afirmará a Eduardo Jonquières y María Rocchi:

> Lo atroz de BA es que es materia mucho más intelectual que estética, y apresura ese horrendo proceso de cristalización de un hombre. […] Todo el mundo tiene allí su opinión sobre las cosas, pero coincidirás conmigo en que basta opinar sobre una cosa para, en el mismo acto, dejar de verla. […] Yo quisiera que París se me diera siempre como la ciudad del primer día. Llevo aquí 4 meses: pero llegué anoche, llegaré otra vez esta noche. Mañana es mi primer día de París (Cortázar 2010, 37).

Sin embargo, será justamente ese mundo de contactos porteños y la red de *Sur* que ayudará al recién llegado a establecerse en la “Ciudad Luz”.

El primer nodo de la red transatlántica: de Buenos Aires a París

> Y ni las cartas, ni el recuerdo, ni los viajes, ayudan a vencer el espacio, ese aliado del diablo (Carta a Marta Llovet y Jean Barnabé en Cortázar 2012b, 16).

Tras la Segunda Guerra, el fantasma de una catástrofe global inminente será la pesadilla común de quienes ya habían sobrevivido la devastación. Las superpotencias, unidas contra el fascismo para sacar a Europa de la hecatombe, dividieron poco después al mundo entre regímenes pro y anticomunistas, basándose en miedos y desconfianzas que a ambos lados parecían legítimos. Tanto en Occidente como en los países de la Unión Soviética, los partidarios del otro polo comenzaron a desaparecer de los gobiernos y a convertirse en marginados políticos (Hobsbawm 1997, 300). En la primera álgida fase de la Guerra Fría, marcada por el tono beligerante de la Doctrina de Truman, la población americana temía la desestabilización social o una revolución en los territorios no-soviéticos, mientras que la población soviética, dirigida férreamente por Iósif Stalin, desconfiaba de las proclamas anticomunistas de los EE.UU., ya que iban sustentadas por el monopolio de armamento atómico y la posición hegemónica en todos los

territorios no ocupados por el Ejército Rojo (Hobsbawm 1997, 289).[15] De la Segunda Guerra habían emergido, no obstante, como un espacio de esperanza para los valores comunes de la humanidad, la ONU y sus agencias asociadas. Entre ellas, especialmente la Unesco estaba centrada en influir las mentalidades para garantizar la paz, "puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz",[16] confiando en que los esfuerzos mancomunados en los campos de la educación, las ciencias y la cultura permitirían lograr una paz duradera y fundar las bases de un gobierno mundial. La construcción de nuevas alianzas sobre una plataforma humanista había convocado a veinte estados, dos de ellos latinoamericanos, Brasil y México, a cofundar en 1946 la institución de la cual el escritor, poeta y diplomático mexicano Jaime Torres Bodet se convertiría en 1948 en su segundo presidente.[17] No solo la presidencia, sino también la Comisión Directiva estuvo formada inicialmente por intelectuales de renombre, que incluso pertenecían a ella sin tareas de representación nacional, sino individualmente, aunque hoy la historiografía demuestra que los gobiernos pronto buscaron influir en las decisiones de promoción del arte y la ciencia (Selcer 2011, 480).[18] Habiendo suscitado controversias con su creación, las tensiones de la Guerra

15 Las profundas divergencias se habían ya manifestado durante el proceso de fundación de la ONU, en especial en torno a la definición de genocidio como crimen de derecho internacional según la propuesta del abogado judío ucraniano Raphael Lemkin quien, frente a las experiencias del genocidio armenio, la Shoah y el Holodomor, incluía en su distinción no solo grupos étnicos, culturales, religiosos o nacionales, sino también a grupos políticos (Abrego 2016, 223-231).

16 Preámbulo, "Constitución de la Unesco". https://es.unesco.org/ (24 de febrero de 2022).

17 En su estudio sobre los intelectuales latinoamericanos en la Europa de la Posguerra (1945-1952), Susanne Klengel expone que el interés prioritario de Torres Bodet era, más que educar a los pueblos liberados del totalitarismo para la democracia, garantizar el derecho a la educación básica a todos los habitantes del planeta, incluso a los más marginados. Torres Bodet dimite de su cargo en 1952 cuando el presupuesto necesario para iniciar la campaña que impulsaría su proyecto de alfabetización mundial no logró ser sancionado para el periodo bienal siguiente (Klengel 2011, 165).

18 El historiador estadounidense Perrin Selcer hace referencia a la sorpresa que causó, incluso entre la propia élite internacionalista, el enorme apoyo que la ciudadanía estadounidense brindaba en 1947 a la idea de una comunidad mundial y al enfoque sociopsicológico de la Unesco para lograr su realización (Selcer 2011, 486). Sin embargo, con la emergencia de Joseph McCarthy, las ideas fundamentales de la Unesco se convertirían en un campo de batalla ideológico (Selcer 2011, 479). Paradójicamente, Iósif Stalin compartía con el maccarthismo las sospechas relativas al carácter corruptivo del cosmopolitismo para la noción de nacionalidad y la Unión Soviética se uniría a la organización recién en 1954, tras su muerte (Selcer 2011, 481).

Fría hicieron prosperar a la Unesco que, para los fines de la política exterior, había demostrado ser un instrumento inadecuado, ya que "el realismo miope de ambas superpotencias hizo que ninguna de las partes fuera capaz de utilizarla eficazmente" (Selcer 2011, 495-496). La fuerza que irradiaba la institución en sus inicios fue singular y trabajar para la Unesco, ser parte de aquella "agencia popular de la ONU" (Selcer 2011, 487) fue la respuesta que Julio Cortázar encontraría al primer interrogante que le planteaba a Fredi Guthmann antes de emigrar: "ya imagina usted que un argentino no hallaría fácilmente con qué subsistir en Francia, aunque estuviera dispuesto a hacerlo muy pobremente" (Cortázar 2012a, 317).

Aquel París al cual Cortázar llegó a mediados de octubre de 1951 era un puerto de viajeros latinoamericanos y argentinos, a los cuales el recién llegado acompaña y por los cuales se deja acompañar en sus recorridos bohemios por la ciudad (Cortázar 2010, 37; Cortázar 2012a, 359, 375, 420, 490, 504; Cortázar 2012b, 121). Deambulan con el autor, de Argentina, el crítico y escritor Enrique Revol, el pintor Sergio de Castro, el hispanista y traductor Paul Verdevoye, el crítico de arte Julio Payró, los poetas Fredi Guthmann y Daniel Devoto, Guida Kágel (hermana del compositor germanoargentino Mauricio Kágel, Cortázar 2012a, 433), la escritora Marta Mosquera (Cortázar 2012a, 283, 435), la traductora Andrée Delesalle (la señorita de "Casa tomada" [Cortázar 2012a, 438]), así como los españoles Guillermo de Torre ("que me jodió una noche de París" Cortázar 2012a, 374) y el escritor y académico Alonso Zamora Vicente. Acobijar visitantes delinea la otra orilla de esa red de contactos transatlánticos, flanqueada por la correspondencia con, entre otros, el escritor y traductor José "Pepe" Bianco, jefe de redacción de la revista *Sur*, encargado de publicar allí algunos de sus cuentos (Cortázar 2012a, 343; "El juicio", Cortázar 2012a, 341; "Final de juego", Cortázar 2012a, 427), el escritor e historiador y crítico de arte Damián Bayón,[19] la académica Ana María Barrenechea y el mencionado Jonquières. Este último cumple un papel singular en la recepción lectora, pues se convierte en el primer lector de la producción cortazariana, investido de poder de decisión para publicar sus trabajos en Buenos Aires (Cortázar 2012a, 281, 401, 409; "ya sabes que eres plenipotenciario", Cortázar 2012a, 417). Sin embargo, con la llegada de la traductora Auro-

19 Como Cortázar, Damián Bayón había recibido en 1949 una beca del gobierno francés para perfeccionar sus conocimientos en París, donde se conocen. Años más tarde, en 1953, Cortázar se lo presentará a Francisco Ayala, quien lo invita a dar clases en la universidad de Puerto Rico, donde fundarán una larga amistad (Cappa Granada 2013).

ra Bernárdez a su vida a fines de diciembre de 1952 ("y esta felicidad se parece tanto a un huracán que me da miedo", Cortázar 2012a, 432), será ella quien adopte el papel de dar la primera opinión sobre la obra literaria (Cortázar 2012b, 275), además de Daniel Devoto, el poeta y editor de *Los reyes* que era por entonces becario en París (Cortázar 2012a, 423, 427). Julio Cortázar y Aurora Bernárdez constituirán a partir de entonces juntos y por varios años un centro de sociabilidad parisina para gente del arte y la literatura, entre ellas las escritoras Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi (Cortázar 2012a, 438; Cortázar 2012b, 138; Peri Rossi 2014, 37).

Apenas instalado en su alojamiento del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París (Cortázar 2012a, 333) Cortázar entra en contacto con Victoria Ocampo y Octavio Paz, en busca de trabajo en la Unesco. La ocasión llega a mediados de enero de 1952 cuando la "mère Victoire" (Cortázar 2012a, 341) lo invita a un cóctel de la editorial Gallimard, al que acudirían Roger Caillois y el editor de Sudamericana, el catalán Antonio López Llausàs.[20] El destacado intelectual, sociólogo y crítico literario Roger Caillois, quien había editado desde el exilio porteño la relevante publicación de la resistencia *Lettres Françaises*, planificaba junto a López Llausàs una revista subsidiaria de la Unesco, de la cual Cortázar quería ser su traductor al español (Cortázar 2012a, 345).[21] Caillois comenzaba a trabajar en 1952 en La Croix du Sud, la serie de 49 obras latinoamericanas escogidas y traducidas para editorial Gallimard[22] y se convertiría entonces en promotor y *gatekeeper* clave de la literatura latinoamericana en Francia (Steenmeijer 2002, 145). Imbuida en el mencionado idealismo humanista propio de la etapa de reconstrucción cultural tras la Guerra, la Unesco, por su parte, estaba poniendo en marcha un gran proyecto de traducción

---

20 López Llausàs había huido de Barcelona a París a inicios de la Guerra Civil. En el exilio el empresario y político Rafael Vehils le propone la gerencia de la editorial Sudamericana, fundada ese año en una cooperación hispano-argentina con Victoria Ocampo, Carlos Mayer, Oliverio Girondo y Alfredo González Garaño. Diez años más tarde, en 1946, López Llausàs fundaría Edhasa en Barcelona (Real Academia de la Historia, https://dbe.rah.es/biografias/82875/antonio-lopez-llausas [28 de agosto de 2022]).

21 Se trata de la revista *Diógenes*, fundada en 1952 por Roger Caillois y publicada inicialmente por Sudamericana. La revista sigue apareciendo actualmente en inglés, francés y chino, gestionada por la Federación Internacional de Estudios Filosóficos y publicada bajo el patrocinio del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas con el apoyo de la Unesco.

22 La editorial Gallimard sigue promoviendo la obra de Roger Caillois en su página web https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/La-Croix-du-Sud (17 de febrero de 2022).

de clásicos, dentro del cual la selección de obras representativas para la serie iberoamericana causaría un serio debate entre las "viejas" y las "nuevas" naciones (Klengel 2011, 255-270; 2019, 131-155). Representadas las unas por Octavio Paz y las otras por Paul Claudel, se discute y difiere en torno a aquello que puede considerarse o no parte del canon literario (Klengel 2011, 268-270). Décadas más tarde, en el año 1994, la "serie iberoamericana" de la "colección Unesco de obras representativas" editará en el décimo aniversario de la muerte de Julio Cortázar la totalidad de la obra cuentística en dos volúmenes con la introducción de Mario Vargas Llosa, así como tres tomos de obras críticas seleccionadas e introducidas por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, respectivamente.

En aquella velada introductoria de enero de 1952 Cortázar apenas logra contactar al hijo del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, quien ya trabaja en la Unesco. A fines de ese primer año en París, Cortázar logra su objetivo y comienza a trabajar allí como traductor, con un contrato de 40 días (Cortázar 2012a, 407, 419), que sería renovado en la primavera siguiente, hasta que, finalmente dos años más tarde, se convirtiera, junto a su ya entonces esposa, Aurora Bernárdez, en parte del equipo de apoyo. El puesto estable en la Unesco llegará para ambos en 1956: Tras tres días de exámenes y después de haber escrito los mejores trabajos entre 600 postulantes, el equipo de traducción les ofrece ser parte del staff permanente en Nueva York, París o Ginebra, propuesta que ambos rechazan a favor de trabajar seis meses por año y dedicarse en el tiempo restante a la literatura y a viajar (Cortázar 2012b, 95-96). Gracias a la Unesco y a la necesidad de obtener traducciones inmediatas a lo largo de conferencias que se efectúan en todo el mundo, Julio Cortázar viajará con estadías más o menos prolongadas por muchas ciudades del planeta, incluyendo Estambul, Teherán, Nueva Delhi, Viena, etc. De su primera estadía en Delhi en 1956 dirá, por ejemplo "[d]espués fue la Unesco, es decir un aburrimiento perfecto durante las horas de oficina, pero con el encanto de los momentos libres" (Cortázar 2012b, 117). La tarea ("horrifically boring") de traducción de informes de la Unesco permitió a Cortázar dar sustento a su tarea de escritor, pues el autor nunca esperó regalías de su obra (Cortázar en Balderston y Schwartz 2002, 21). A pesar de sus quejas de monotonía y la bufa sobre ciertas regulaciones institucionales transgredidas permanentemente, como la prohibición

a cónyuges de trabajar,[23] o ese rompecabezas llamado "el gran juego de las siglas",[24] Cortázar rescata el aporte de la Unesco a la ciencia y la oportunidad que significa para los especialistas poder intercambiar sus conocimientos, a pesar de provenir de lugares remotos (Cortázar 2012a, 535).[25]

El París en que se gestan los famosos cronopios y los famas ("me han nacido unos nuevos bichos que se llaman cronopios" [Cortázar 2012a, 379]) y que se constituirá más tarde en el *setting* de *Rayuela,* permitirá a Cortázar escribir un extenso tratado sobre Keats (*Imagen de John Keats*, Cortázar 2012a, 375) y traducir para Sudamericana *Ainsi soit-il* de André Gide, publicada bajo el título de *Así sea, o la Suerte está echada* en 1953 (Cortázar 2012a, 399). Además de las *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar escribe cuentos y poemas (Cortázar 2012a, 389, 425, 427) e inicia una tarea de difusión de la poesía argentina en Francia, tratando de interesar al poeta Pierre Seghers, gran editor de varias series de poesía universal, por autores argentinos contemporáneos (Cortázar 2012a, 423). En un puente transatlántico, Cortázar ofrece al escritor español exiliado Francisco Ayala, más tarde Premio Cervantes y Príncipe de Asturias de las Letras, a la sazón profesor universitario en Puerto Rico, la traducción de las obras completas de Edgar Allan Poe (Cortázar 2012a, 453). La obra completa en prosa será traducida durante una larga estadía en Italia entre el invierno de 1953 y la primavera de 1954 junto a Aurora Bernárdez, los dos volúmenes aparecerían publicados en una colaboración entre la editorial de la Universidad de Puerto Rico y la *Revista de Occidente* en 1956.[26]

Ver, "aprender a ver", "mirar" es una de las actividades que Cortázar subraya más a menudo en su primera época parisina, "[…] sobre todo camino y miro. Tengo que aprender a ver, todavía no sé" (Cortázar 2012a, 350). Junto a las numerosas lecturas, París es, además de un largo catálogo de conciertos y obras de teatro, sobre todo una experiencia visual documentada en innumerables visitas a museos y exposiciones en un infinito

23 "Y poco a poco ella y yo empezamos a vislumbrar una hiperrealidad, o infrarrealidad unesquiana, un sistema de leyes según el cual Aurora trabaja porque el reglamento lo prohíbe" (Cortázar 2012a, 534).

24 Así denomina Cortázar a la dificultad de traducir siglas y asignarlas adecuadamente al idioma correspondiente en el contexto multilingüe de la Unesco.

25 El último registro epistolar de su trabajo allí está en la carta a Aurora Bernárdez del 2 de octubre de 1974 (Cortázar 2012d, 473).

26 Las zozobras económicas que acompañaron esta actividad, pagada tras ser concluida, pueden leerse en las cartas a Jonquières entre noviembre y diciembre de 1953 (Cortázar 2010, 182 y ss.).

deambular por la ciudad. París es en sí misma un texto que es leído a través de relaciones intertextuales y sensoriales, según comenta a sus amigos:

> […] No te imaginas la maravilla de los árboles en los quais, rojos de otoño, chorreando bronce, azules, verdes… Como esos bosques de metal que soñaba Baudelaire, pero sin dejar su vegetalidad, su temblor vivo (Cortázar 2012a, 410).
>
> […] Sigo estudiando paso a paso nuestro Louvre, y ando por el friso de los arqueros de la Apadana. Egipto fue una maravilla, y volvería a empezarlo hoy mismo… si no hubiera tanta otra cosa que me espera. El museo Guimet, por ejemplo. Ya hace frío, se acabó el auto-stop, on redevient citadin. París vuelve a ponerse uno a uno sus grises de maravilla y los muelles del Sena están rojos y dorados. Empieza la música, el teatro, el cine… ¡Qué avalancha! (Cortázar 2012a, 412).

Vivir en París es un proyecto de autoafirmación intelectual, pero en esa etapa inicial constituye también una búsqueda estética, una travesía de experimentación perceptiva. "Sigo mirando. Mirando. No me cansaré nunca de mirar aquí" (Cortázar 2012a, 428). Se trata de un proceso de aísthesis, de cognición sensorial, que impulsa a su vez otros procesos de producción cultural no basados en lo racional: se trata de "la receptividad hacia lo Otro, la percepción expectante, de gesto receptivo" (Marsch en Callsen 2014, 37). Ese "ver de otra manera" que caracteriza a la aísthesis tiene sus raíces en las búsquedas del expresionismo y las vanguardias, concomitantes a la defensa de la libertad individual, de la expresión subjetiva y del irracionalismo. Berit Callsen lo contextualiza en la posguerra europea y latinoamericana, en el movimiento intelectual y estético francés del Informalismo que promueve discursos literarios y filosóficos desde un dispositivo de un mirar polivalente (Callsen 2014, 101). Este dispositivo daría emergencia en México al movimiento de Ruptura, uno de cuyos precursores intelectuales, Octavio Paz (Callsen 2014, 116-120), estrecha lazos de amistad en aquel París inicial (Cortázar 2012a, 341) y sería, más allá de divergencias ideológicas futuras, un entrañable amigo de Cortázar.

En resumidas cuentas y para terminar de "atarlo": El primer nodo de la red transatlántica está circunscripto, primordialmente, al interés de un escritor y traductor latinoamericano de subsistir en París, es decir, en esta fase Cortázar aborda los puentes transatlánticos, hacia Argentina y el mundo hispanoamericano, con el objeto de asegurar su pura existencia. Al mismo tiempo se hace manifiesta la enorme importancia de ser parte de la constelación *Sur*; el alcance de la red en el contexto francés, sin embargo, se hará aún más evidente en los siguientes años.

El segundo nodo de la red transatlántica: hacia la dimensión latinoamericana de Cortázar

> Desde aquí, poco a poco, América va siendo como una constelación, con luces que brillan y van formando el dibujo de la verdadera patria, mucho más grande y hermosa que la que vocifera el pasaporte
> (Carta a José Lizama Lima; Cortázar 2012b, 133)

El segundo nodo de la red se distingue con la emergencia en París de un Cortázar latinoamericano. En la citada carta de agosto de 1957, Cortázar le agradece a Lezama Lima un paquete de libros y le explica que, si bien había oído hablar de él en Buenos Aires, solo pudo encontrar y leer algunos de sus libros por primera vez en París (Cortázar 2012b, 134). Los verbos que Cortázar utiliza aquí para describir su percepción continental indican un proceso ("va siendo", "van formando") y permiten inducir otra perspectiva inicial del autor. El carácter procedural del cambio se hace evidente al estudiar la correspondencia de cinco años antes, cuando en agosto de 1952, desde París y frente a la muerte de Eva Perón, Cortázar ponía de manifiesto cuál era el lugar que América Latina ocupaba en su imaginario al responder a Jonquières frente a las multitudinarias expresiones populares de duelo:

> Tienes mucha razón, vivíamos en la feliz ignorancia (en el feliz disimulo, mejor) de que éramos latinoamericanos al igual que los guatemaltecos y los salvadoreños; y que sólo una censura tan falsa como peligrosa mandaba al fondo los auténticos impulsos que un buen día iban a saltar como la lava (Cortázar 2012a, 399).

El intercambio entre Jonquières y Cortázar deja al descubierto un discurso compartido respecto de las multitudes latinoamericanas de tono peyorativo, en cuya contracara se fundamenta la intención de "hacer pie firme en París" (Cortázar 2012a, 400). Veinte años más tarde escribiría que se "ahogaba en un peronismo que era incapaz de comprender en 1951" (Cortázar 2012d, 320). Mientras que en la primera época parisina Cortázar se mantiene al día de lo que ocurre en los círculos porteños (p. ej. Cortázar 2012a, 354, 401), tras el contacto con Francisco Ayala y más claramente a partir de 1956 su correspondencia se abre paulatinamente a una diversificación de los contactos hacia otros escritores latinoamericanos. En septiembre de 1954, el poeta y ensayista mexicano Alfonso Reyes facilita a Cortázar la colaboración en el periódico *Novedades* por intervención de Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero (Cortázar 2012a, 553). La misiva a

Octavio Paz en respuesta al envío de *El arco y la lira* (1956) es la primera constancia de la búsqueda de un intercambio intelectual. Cortázar se posiciona allí abiertamente como latinoamericano al expresarse sobre "la característica más profunda del pensador, del ensayista latinoamericano", hermanándose, "y muy en especial del mexicano y el argentino" y describiéndola "en esa posibilidad que nos ha sido dada de conocer y de explorar un tema desde todos sus ángulos, sin la reducción inevitable a un modo de pensar, a una cultura dada, que es el signo fatal de los trabajadores europeos" (Cortázar 2012b, 98). Desde la perspectiva –que podríamos considerar aquí privilegiada– de un *thirdspace* (Soja 1996), Cortázar festeja la innovadora concepción de Paz del ritmo natural de la poesía "como actividad elemental humana" en contraste con el carácter artificial de la prosa y argumenta a su favor con la estupefacción de un español amigo "que vive metido en el mundo de las ideas recibidas" (Cortázar 2012b, 99), es decir, un académico atónito frente a la imaginación poética iconoclasta del mexicano. Resulta inevitable escuchar en esta dicción el eco de las palabras de Borges en "El escritor argentino y la tradición" cuando señala que la literatura se nutre y beneficia de una perspectiva "entre mundos":

> Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas (Borges 1974 [1951], 273).

El texto que Borges expuso a lxs estudiantes del Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, ese momento definitorio para la emigración de Cortázar, constituye, como Daniel Balderston bien señala, una respuesta a la escalada del nacionalismo y "socava ideas fijas del canon y la tradición" (Balderston 1997, 176). Frente al debate nacionalista y la instrumentalización que este hace de las tradiciones literarias, Borges toma claramente partido por el universalismo: "los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina, pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo" (Borges 1974 [1951], 271).

Sin embargo, en contradicción con el posicionamiento transfronterizo y universalista de Borges, las redes del *establishment* argentino se extendían, limitantes, hasta París. Un volumen de Borges, cuentos traducidos y publicados por Roger Caillois, había sido "un triunfo fulminante" en Francia

del 1954, instando a Cortázar a comentar las reacciones de la crítica estupefacta, obligada a reconocer que "las cualidades aparentemente privativas de su raza se dan en una medida todavía más grande en un escritor de las pampas" (Cortázar 2012a, 552). Sin embargo, frente a los procesos de innovación estética y literaria que se manifiestan en la cuentística y las heterodoxas *Historias de cronopios y de famas* y que se sintetizarán finalmente en *Rayuela*, Cortázar encontrará en París una barrera difícil de saltar en el establishment cultural. En 1957, los cuentos de *Bestiario* traducidos al francés por el residente uruguayo Jean Barnabé no encontrarán el respaldo de Roger Caillois, cuyas políticas de traducción altamente domesticada Cortázar reprueba (Cortázar 2012b, 136). En Buenos Aires, Guillermo de Torre rechazaría *El examen* desde la Editorial Losada, confirmando las expectativas del autor frente a los criterios del concurso: "No puede ganar, pero me divierte que alguien del jurado se pasee por las 5 primeras páginas…", escribía Cortázar a Jonquières en enero de 1958 (Cortázar 2012b, 165). Un año más tarde, la publicación en Sudamericana de *Las armas secretas* (1959), la colección de relatos breves que contiene "El perseguidor", basado en la vida del admirado saxofonista Charlie Parker, hace de Cortázar un autor célebre para los círculos porteños ("una celebridad restringida y de minoría –gracias a Dios–" [Cortázar 2012b, 204]). *Les armes secrètes* aparecerán traducidas por Laure Guille-Bataillon en la serie La Croix du Sud de Gallimard cuatro años después, en 1963.

En 1960, gracias a la intervención de Francisco Porrúa, Sudamericana publica *Los premios*, gestada durante el viaje en barco a y de Buenos Aires en agosto y noviembre de 1957. En esta novela, que suele interpretarse como una escenificación de la sociedad argentina, pero que también lleva al papel posicionamientos existencialistas formulados en su obra crítica, Cortázar relata la interacción de miembros de diversos entornos sociales, géneros y generaciones para articular un panorama general de "la Argentina de mil novecientos cincuenta" (Cortázar 1987 [1960], 355). La novela interpela esa sociedad desde una posición doblemente "exterior": quien la narra, ha dejado de estar inmersa en ella y el *setting* de la acción, un barco, con Foucault una "heterotopía par excellence" (2006 [1967], 327), permite enfocarla en una cáscara de nuez, como un microcosmos bajo la lupa. Maison Arthème Fayard la publicará con el título de *Les gagnants* en 1961, casi simultáneamente con su edición porteña; *Rayuela*, sin embargo, aparecerá traducida al francés tres años más tarde debido a cuestionamientos estéticos y razonamientos políticos.

Gallimard, es decir Roger Caillois, había recibido el manuscrito de *Rayuela* al mismo tiempo que se enviaba para la edición en castellano. Sin embargo, Caillois lo vetaría después de reservarse durante un año su veredicto, según Cortázar debido a las dificultades que le causaban la falta de linealidad narrativa y el uso del rioplatense coloquial, pero también obedeciendo a la recepción negativa de la novela por parte del *establishment* argentino y al dictamen del grupo de *Sur*:

> ¿Ves funcionar la máquina? El primer engranaje actúa en B.A., of course, y se llama como vos quieras, grupo de *Sur*, gentes bien pensantes, guardianes-de-la-literatura-correcta-y-sin-puteadas; se llama, sobre todo, DELENDA EST COMUNISMUS. […] Decir Caillois es decir V.O. Desde aquí él obedece a cualquier directiva; le habrán mandado la nota de Ghiano, con el agregado de que soy un peligroso comunista de afiladas y sangrientas uñas, y la voz de Caillois es omnipotente en Gallimard, y su veto funde el libro for ever and ever (Cortázar 2012b, 441; mayúsculas del original).

Sobre Cortázar pendía la sospecha de comunismo, pues había viajado en enero de 1963 por primera vez a Cuba a invitación de la Casa de las Américas, poco después de la escalada armamentística nuclear en la crisis de octubre de 1962, con el despliegue de misiles soviéticos de medio alcance, hoy considerada como el momento más crítico de la Guerra Fría. Cortázar esperaba que Roger Caillois adoptara una postura crítica frente a esta superflua etiqueta y objetaba que actuara ciegamente siguiendo la opinión de Victoria Ocampo, a quien le endilga un anticomunismo a rajatabla (Cortázar 2012b, 442). El malentendido se disiparía poco después (Cortázar 2012b, 456) y *Rayuela* sería publicada por Gallimard en 1966, traducida en un tándem de traductoras, excluyendo, sin embargo, a Jean Barnabé.

Más allá de los avances hacia una perspectiva descentrada y la real apertura del público a la literatura latinoamericana en la posguerra francesa y en el preludio del *boom*, la correspondencia de esta fase documenta las dificultades y obstáculos que acompañaron el proceso detrás de ese acercamiento. "No conocía ningún editor que estuviera dispuesto a editar un libro de cuentos de un autor desconocido en Francia" parece haber afirmado Caillois en 1957 tras leer las traducciones de *Bestiaire*, "pero como su opinión ya estaba formada, era más o menos inútil insistir" comentaría Cortázar este dictamen (Cortázar 2012b, 125). Esa crítica entrelíneas a la actitud intelectual del establishment francés y las dificultades de promoción de la propia obra en Argentina y en Francia acompañan la diversificación de sus contactos transatlánticos, junto a la necesidad de cerrar los vacíos

del discurso intelectual intercontinental. De hecho, en el primer intercambio epistolar con Lezama Lima, Cortázar promete interceder por su obra hasta entonces desconocida en Buenos Aires, falta que comenta indicando que "conozco las miserias del oficio editorial y las sórdidas conspiraciones contra todo lo bueno" (Cortázar 2012b, 135). Además del correo con los mencionados Octavio Paz y José Lezama Lima, en esta época previa al éxito editorial de *Rayuela*, Cortázar establece correspondencia con Carlos Fuentes, quien le enviara en 1954 su libro *La región más transparente* (Cortázar 2012b, 166-168) y con Mario Vargas Llosa, a quien Cortázar le da su "libro mexicano" (Cortázar 2012b, 95), la colección de cuentos *Final del juego* publicada en México por Los Presentes en 1956. La editorial mexicana había sido fundada en 1950 por el cuentista Juan José Arreola junto a colegas y becarios del Colegio de México, el intercambio epistolar entre ambos data de 1954 (Cortázar 2012a, 547). De este periodo puede leerse también el interesante epistolario con los directores de cine Manuel Antín y Luis Buñuel, con quienes a Cortázar unen proyectos para llevar al cine algunos de sus cuentos.[27]

Tres son los lazos transatlánticos que proporcionan las miradas más detalladas a través de la correspondencia de la época: el primero, el ya mencionado epistolario con Jean Barnabé, sobre todo en el segundo lustro de los años cincuenta; el segundo, el intenso contacto con el poeta estadounidense Paul Blackburn a partir de 1958, quien, gracias a la recomendación de Edith Aaron (Cortázar 2012b, 149), sería el traductor de su cuentística al inglés[28] y un gran amigo del autor hasta su muerte, en 1971; y, el tercero, la relación con el editor hispano-argentino Francisco "Paco" Porrúa. Se habían conocido en Buenos Aires hacia el final del viaje de Cortázar a la Argentina en 1960 (Cortázar 2012b, 208), cuando Porrúa era asesor de Sudamericana, antes de convertirse a partir de 1962 y hasta 1972 en su Director Editorial (Diego 2008, 3). Porrúa y Cortázar inician el lazo transatlántico con motivo de la publicación de las *Historias de cronopios y de famas* en Buenos Aires, que "en México, Cuba, New York y París" ya

27 Antín basa sus primeros tres largometrajes en cuentos de Julio Cortázar: *La Cifra Impar* de 1962 se basa en *Cartas a mamá*, además de *Circe* (1964) e *Intimidad de los parques* (1965) en los cuentos homónimos. Buñuel tenía interés en filmar *Las ménades*, un relato incluido en *Final de juego*.

28 El distinguido académico y notable traductor Gregory Rabassa asumiría a partir de 1964 la tarea de traducir las novelas al inglés.

andaban “como en su casa” (Cortázar 2012b, 208).[29] El “cronopio” Porrúa (Cortázar 2012b, 226) ya había apoyado la publicación de la novela *Los premios* y, además de ser un amigo de opinión relevante, se convertiría en uno de los primeros lectores-comentadores de su obra. El papel determinante que cumple Porrúa para la diseminación y recepción de la obra de Cortázar y, en general, de los autores del *boom* le valdrá el título de “padre” del movimiento (Diego 2008, 4; Ayén 2019, 36-40).

El giro en la (auto-)percepción latinoamericana de Cortázar se hace más evidente tras su primer viaje a Cuba a mediados de enero de 1963, donde acude invitado por Fidel Castro a participar como jurado del premio de Casa de las Américas. A su regreso, le confiesa a Blackburn en abril de 1963 que, de no amar tanto a París y sentirse demasiado viejo para esas cosas, “volvería a Cuba para acompañar a la revolución hasta el final” (Cortázar 2012b, 354). Alguien que decía de sí mismo no saber nada de política (Cortázar 2012b, 354) estaba impresionado frente al apoyo que la élite intelectual brindaba a la revolución en sus primeros años: “me convencí que una revolución que tiene de su parte a todos los intelectuales, es una revolución justa y necesaria. No puede ser otra cosa, no puede ser que centenares de escritores, poetas, pintores y músicos estén equivocados” (Cortázar 2012b, 355). Julio Cortázar vuelve a París enamorado de la Cuba revolucionaria, pero de ningún modo enceguecido frente al riesgo de que la fracción estalinista tome las riendas del gobierno. En esa misma carta compartía desde Viena, donde trabajaba para la Unesco, sus reparos con Blackburn: “[e]l gran peligro en Cuba (y Castro, el Che Guevara y la mayoría de los intelectuales lo saben) es el comunismo ‘duro’ de corte estalinista. Si esa tendencia triunfara en Cuba, la revolución estaría perdida” (Cortázar 2012b, 355).

Frente al creciente reconocimiento por su obra y a favor de la soledad y el tiempo necesarios para dedicarse a la literatura, Cortázar había denegado hasta entonces la participación en los muchos congresos, coloquios, mesas redondas y reuniones internacionales a los que era invitado y que eran parte de un proceso que Claudia Gilman constata a partir de 1959, en el que se formaba un potente campo intelectual latinoamericano (Gilman 2012, 97-120). El viaje a Cuba había sido una excepción, como le comenta a Tomás Eloy Martínez, “por razones que iban más allá de la literatura”:

29 Es Francisco Porrúa quien le da el título al volumen (Cortázar 2012b, 242).

> Cuando los cubanos me invitaron, pensé que mi única contribución útil a lo que estaban haciendo en Latinoamérica era participar intelectualmente en alguna de sus tareas. Fui como un jurado de un concurso, pero principalmente fui como un hombre que admira un esfuerzo desesperado por salir del colonialismo y el subdesarrollo, y arrima el hombro en la medida de sus posibilidades (Cortázar 2012c, 82).

Vistas desde su correspondencia, las redes que Julio Cortázar traza hacia Cuba en esta época son de índole más bien cultural, o más precisamente, de política cultural, y son tejidas con actividades de colaboración con la Casa de las Américas, primero con el propósito de hacer traducir y publicar textos cubanos en revistas francesas (Cortázar 2012b, 351), después ofreciéndole a la Casa textos propios para *Cuadernos Americanos* (Cortázar 2012b, 396). Más tarde les cederá a sus amigos de la Casa los derechos para publicar una antología de cuentos, de espaldas y a escondidas de Sudamericana (Cortázar 2012b, 443-444), y, finalmente, a través del contacto sostenido con el escritor y dramaturgo Antón Arrufat y más tarde con el poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar, servirá de agente literario, proponiendo una serie de traducciones, artículos y poemas de autores amigos de todo el mundo (Cortázar 2012b, 467; Cortázar 2012c, 229). En esta función, introduce también a autores cubanos como Virgilio Piñera al prestigioso hispanista profesor de la Sorbona, traductor y poeta francés Claude Couffon (Cortázar 2012b, 364).

La correspondencia del autor documenta otras redes transatlánticas en las que actúa como agente cultural. En esta fase del espacio epistolar previo a *Rayuela* aparecen, además de los ya mencionados, otros nombres relevantes de las letras y cultura hispanoamericanas como la escritora mexicana Amparo Dávila, las poetas argentinas Alejandra Pizarnik y Perla Rotzait, el dramaturgo y poeta porteño Arnaldo Calveyra, el poeta argentino fundador de la poesía vertical Roberto Juarroz, el pintor argentino Luis Tomasello, el editor mexicano Joaquín Díez-Canedo, fundador de la prestigiosa editorial Joaquín Mortiz, a quien tiene acceso por obra de Damián Bayón (Cortázar 2012b, 289; Ramos de Hoyos 2018). De esta época data también la constancia del lazo con uno de los literatos más importantes de su tiempo en Italia, Ítalo Calvino (Cortázar 2012b, 532). Así, el epistolario se constituye en primer lugar como un espacio de intercambio entre amigas y amigos intelectuales y permite reconocer, al mismo tiempo y de forma mediada, encuentros y libros de otros intelectuales, testimonios de la creciente actividad de una red en la cual Cortázar actúa como interme-

diario y nodo cultural transatlántico. Su trascendencia se va a establecer definitivamente en la etapa posterior.

Tercer nodo de la red transatlántica: *Rayuela* (1963) y la era del *boom* (1964-1972)

Con la publicación de *Rayuela*, el registro de correspondencia aumenta considerablemente. Las cartas de esta etapa permiten reconocer una verdadera red intelectual tejida en un estrecho contacto epistolar, en el cual se produce el intercambio de textos inéditos y opiniones sobre su lectura. Mucho se ha escrito sobre la sociabilidad que subyace a esta fase de enorme visibilidad de la literatura latinoamericana; David Viñas la ha comentado mordazmente como "[l]os amigos que el mercado me produjo…" (Viñas 1984, 32).[30] En su estudio clave, "El *boom* en perspectiva", Ángel Rama[31] atribuye en tono crítico y jocoso –cinco "sillones" al "club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina". "En propiedad" estarían "los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez", mientras que el quinto sería atribuido por diferentes críticos a autores diversos, que incluyen "desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa" (Viñas 1984, 83). Con *Los nuestros*, una obra que se edita originalmente en inglés en 1966, el académico estadounidense Luis Harss canoniza a Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez (aún antes de *Cien años*) y a Vargas Llosa como los autores culminantes de la nueva novela latinoamericana y constata, en el sentido que hoy leemos de sus redes: "La mayoría de nuestros escritores está en contacto mutuo y cada uno nos iba abriendo la puerta a algún otro" (Harss 1975, 48).

Como fenómeno literario, el *boom* de la literatura latinoamericana es un acontecimiento múltiple y su interpretación, controvertida. El éxito

30 Nuevas publicaciones muestran que, cuarenta años después, el impacto que causó el *boom* y "el grupo de amigos que lo cambiaron todo" sigue siendo interesante, sobre todo en España. Cf. p. ej. *De Gabo a Mario. La estirpe del boom* de Ángel Esteban y Ana Gallego Cuiñas (2015), *Aquellos años del boom* de Xavi Ayén (2019) y *Teoría de la novela latinoamericana: seis lecturas del boom* de Emilio Delgado Chavarría (2021).

31 A la correspondencia de amigas y amigos, escritores, pintores, traductores, agentes y editores, en esta fase se suma la de los estudiosos y críticos. Junto a la comunicación ya establecida con las críticas y académicas Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero, se lee el intercambio, entre otros, con Ángel Rama, Gregory Rabassa, Graciela de Sola, Evelyn Picon Garfield, Jaime Alazraki, Julio Ortega, Néstor García Canclini y Saúl Sosnowski.

comercial sin precedentes de la literatura latinoamericana en América Latina, medible en los récords de venta de *Cien años de soledad* y sus más de 800.000 ejemplares vendidos entre 1967 y 1974 (Ayén 2019, 44)[32] puede ser considerado como parte de un proceso de *marketing* (Rama 1984, 53), de profesionalización de la escritura (Rama 1984, 91-110; Báez León 2016), así como de industrialización del objeto cultural libro constituyéndolo en un fetiche de la distinción cultural. La correspondencia aporta pruebas sobre otra dimensión del *boom*: su carácter de red transatlántica. Aunque fuera de América Latina el éxito editorial haya sido menor y el dañino efecto reductivo de circunscribir la producción literaria latinoamericana a unos pocos nombres, aún mayor, como Rama bien expone, la Revolución cubana había despertado la curiosidad internacional por la región y con ello, impulsado la traducción y publicación de las obras latinoamericanas en Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania Federal. Ese interés por la producción literaria latinoamericana visible a través de la traducción había redundado, a su vez, en un empoderamiento del público latinoamericano, "fortaleciendo el orgullo regional y el nacionalismo en curso" (Rama 1984, 53). Claudia Gilman subraya otro elemento clave: el éxito de ventas de *Cien años de soledad* fue, en parte, producto del apoyo de un poderoso campo intelectual que se había constituido entre 1959 y 1967 y contribuyó al éxito de García Márquez con numerosas actividades previas (Gilman 2012, 98-102). La correspondencia cortazariana muestra un recorte de la formación de ese campo en la etapa que comienza con el intercambio con Octavio Paz y Lezama Lima y que se hace especialmente evidente en la fase del *boom*. El epistolario permite documentar que el campo intelectual latinoamericano se extendió más allá de la territorialidad material de América Latina y estuvo sustentado por un espacio extraterritorial de pertenencia desplegado en sus redes transatlánticas.

El intercambio directo y mediado entre algunos de los "propietarios del club" (por analogía de Rama 1984, 83) y Cortázar, así como la internacionalización del proceso editorial están documentados epistolarmente. A modo de ejemplo, puede rastrearse cómo Vargas Llosa le da a leer a Cortázar el manuscrito de su ópera prima *Los impostores* en 1962, quien

32 En ese periodo, en España se registra la venta de unos 100 000 ejemplares de *Cien años de soledad* (Rama 1984, 53). La traductora Ugné Karvelis, entre 1959 y 1983 directora del departamento internacional y, posteriormente, de los departamentos de América Latina, España, Portugal y Europa del Este de Éditions Gallimard, sostiene que el *boom* en Francia fue más que nada un *succès d'estime* (Ayén 2019, 423).

tras concluir su lectura (Cortázar 2012b, 286) intercede por su publicación frente al editor mexicano Díez-Canedo, como respuesta a su pedido de entregarle alguna obra inédita (Cortázar 2012b, 289). La novela será publicada en 1963 como *La ciudad y los perros* por Seix Barral de Barcelona, después de ser procesada por la censura franquista. Tres años más tarde el manuscrito de *La casa verde* desatará en Cortázar, quien lee la novela a la par de Bernárdez, "un arrebato de entusiasmo" (Cortázar 2012c, 158). En un comentario sobre la recepción de *La casa verde* en México, Cortázar cita la interpretación que Carlos Fuentes hizo en su presencia de la misma (Cortázar 2012c, 344). En el intercambio epistolar pueden leerse tanto las palabras de felicitaciones, pues el libro había sido postulado para el premio Formentor de ese año, como las de consuelo, ya que no lo ganaría (Cortázar 2012b, 390), así como las críticas de lxs escritorxs de la Casa de las Américas en torno a la novela (Cortázar 2012d, 25). Algunas semanas antes del caso Padilla y de las grietas que sufriría la relación entre ambos autores debido a sus encontradas posturas (Cortázar 2012d, 280), la traducción por Gregory Rabassa de la siguiente obra de Vargas Llosa, *Conversación en la catedral*, había sido objeto de conversación y alegría en un almuerzo que ambos habían sostenido con García Márquez (Cortázar 2012d, 270).

Otros casos de sociabilidad mediada de esta fase se encuentran en excursiones: "Ya te contaré de Sestri Levante, donde acabo de saber que me encontraré con Alejo Carpentier, Asturias, Alberti, y otros monstruos de la categoría TOP" (Cortázar 2012b, 387); o bien "Fuentes, Gabo y yo –con Ugné– [nos vamos] por una semana a Checoslovaquia, invitados por la Unión de Escritores" (Cortázar 2012b, 653); en reuniones como el congreso de La Habana en enero de 1968: "la acumulación de tareas en París es absolutamente inhumana" [...] "Los cubanos aislados y amenazados como están, me confían toda clase de misiones que tengo que cumplir esta semana" (Cortázar 2012c, 538) o en la estadía en casa del escritor-embajador Octavio Paz en Nueva Deli.[33] Desde allí Cortázar envía sus impresiones sobre la India, donde reside por segunda vez, a amigos en Francia y en ultramar: sus destinatarios transatlánticos son los traductores Jean Berna-

33 La estadía tuvo motivos de trabajo en el marco de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo entre fin de enero y fin de marzo de 1968. Destinatarios de sus cartas registradas en el epistolario de Bernárdez y Álvarez Garriga fueron Jean Bernabé, Marina Torres y Francisco Uriz, Arnaldo Calveyra, Jean Thiercelin, Eduardo Jonquières, Julio Silva, Paul Blackburn, Paco Porrúa, Emmanuel Carballo.

bé y Paul Blackburn y sus amigos Eduardo Jonquières y Maria Rocchi, además del indispensable Porrúa. En India Cortázar trabaja además en la minuciosa revisión de *Paradiso* de Lezama Lima para la edición mexicana de cuidado compartido con Carlos Monsiváis, la carta-reporte al crítico y editor mexicano Emmanuel Carballo es un documento revelador de la sutil percepción de un lector apasionado (Cortázar 2012c, 571).[34]

Desde la correspondencia cortazariana el clímax de la sociabilidad del *boom* se lee en el relato que le envía a Jonquières sobre el encuentro de varios miembros del grupo en Saignon, la casa rural provenzal donde Cortázar pasa el verano. A mediados de agosto de 1970, tras la puesta en escena de la obra de Carlos Fuentes *Le Borgne est roi* en el Festival de Avignon, Cortázar los recibe en gran estilo:

> Tuve a Carlos, a Mario Vargas, a García Márquez, a Pepe Donoso, a Goytisolo, todos ellos rodeados de amiguitas, admiradoras (y ores), lo que llevaba su número a casi cuarenta; ya te imaginás el clima, las botellas de *pastis*, las charlas, las músicas, la estupefacción de los aldeanos de Saignon ante la llegada de un ómnibus especialmente alquilado por los monstruos para descolgarse en mi casa… Fue muy agradable y muy extraño a la vez; algo fuera del tiempo, irrepetible por supuesto, y con un sentido profundo que se me escapa, pero al que soy sin embargo sensible (Cortázar 2012d, 162-163).

Más allá de su sociabilidad, el *boom* mismo, del que Cortázar habla en 1973 como un acontecimiento pasado, es tema del intercambio epistolar con Ángel Rama en torno a la obra de José Donoso, *Historia personal del boom* (Cortázar 2012d, 350). Con motivo de su lectura, Cortázar critica la falta de referencia que Donoso hace del *boom* como hecho histórico y político y resalta que fue un movimiento de transformación cultural que abrió nuevos horizontes estéticos y humanistas a través de una "toma de conciencia continental en materia de literatura" (Cortázar 2012d, 352).[35] Cortázar defendía la posición de que el éxito de ventas de la literatura lati-

34 La edición cubana de *Paradiso* parece haber registrado numerosas fallas debidas a descuidos del lectorado (Cortázar 2012c, 571). Cortázar apadrina en 1970 la traducción de Paradiso al francés y al inglés por Rabassa. Su profundo apego al "gran gordo" puede leerse entre las líneas de la carta a Rabassa de febrero de 1971, donde le trasmite las reacciones de Lezama Lima frente a su traducción (Cortázar 2012d, 187).

35 En América Latina se discutía al mismo tiempo y a varios niveles su lugar socioeconómico en el mundo, p. ej. en la CEPAL, donde Raúl Prebisch, Theotonio Dos Santos y Celso Furtado formulan la teoría de la dependencia; desde la filosofía, Leopoldo Zea propone en México la cristalización de una filosofía desde la realidad latinoamericana que, según su perspectiva, estaría llegando de la mano de la filosofía de la liberación con el trabajo de Roberto Kusch y Enrique Dussel, entre otros.

noamericana en América Latina era un hito en un proceso de búsqueda y autoafirmación de un lugar de enunciación propio, que, en aquellos años y desde América Latina, se había establecido no solo en las voces y los motivos de sus autoras y autores, sino y de forma sustancial, desde su recepción por parte del público latinoamericano, según le había escrito a Roberto Fernández Retamar en agosto de 1964:

> Hace unos meses, Miguel Ángel Asturias se alegraba de que un libro mío y uno de él estuvieran a la cabeza de las listas de *best-sellers* en Buenos Aires. Se alegraba pensando que se hacía justicia a dos escritores latinoamericanos. Yo le dije que eso estaba bien, pero que había algo mucho más importante: la presencia, por primera vez, de un público lector que distinguía a sus propios autores en vez de relegarlos y dejarse llevar por la manía de las traducciones y el snobismo del escritor europeo o yanqui de moda. Sigo creyendo que ahí hay un hecho trascendental, incluso para un país donde las cosas van tal mal como en el mío. Cuando yo tenía 20 años, un escritor argentino llamado Borges vendía apenas 500 ejemplares de algún maravilloso tomo de cuentos. Hoy cualquier buen novelista o cuentista rioplatense tiene la seguridad de que un público inteligente y numeroso va a leerlo y juzgarlo (Cortázar 2012b, 562).

La interpretación que Cortázar hace del discurso cultural que acompaña al *boom* va de la mano de su propio proceso de reflexión, profundizado por la experiencia cubana: “Ese mes y medio que pasé con ustedes me ha hecho mucho bien, porque creo haberme identificado un poco más con mi destino, y mucho mal, porque ahora me siento extranjero y solitario en París” (Cortázar 2012c, 370), escribiría a Fernández Retamar de vuelta de la Isla de Cuba a principios de 1967. En la famosa carta de mayo de 1967 al mismo Fernández Retamar, Cortázar cristaliza su comprensión del papel del intelectual-escritor en la época de crisis que fue la Guerra Fría:[36]

> Prefiero este tono porque palabras como “intelectual” y “latinoamericano” me hacen levantar instintivamente la guardia […]. Súmale a eso que llevo dieciséis años fuera de Latinoamérica, y que me considero sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir, su regocijo personal. Tengo que hacer un gran esfuerzo para comprender que a pesar de esas peculiaridades soy un intelectual latinoamericano; y me apresuro a decirte que si hasta hace pocos años esa clasificación despertaba en mí el reflejo muscular consistente en elevar los hombros hasta tocarme las orejas, creo que los hechos cotidianos

36 La carta fue publicada en *Casa de las Américas* no. 45, La Habana, noviembre-diciembre de 1967. También apareció bajo el título “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” en su libro *Último round* (1969), fue incluida en su *Obra crítica* y es parte del tomo 3 de cartas recogidas por Bernárdez y Álvarez Garriga.

> de esta realidad que nos agobia (¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?) obligan a suspender los juegos, y sobre todo los juegos de palabras. Acepto entonces considerarme un intelectual latinoamericano, pero mantengo una reserva: no es por serlo que diré lo que quiero decir aquí (Cortázar 2012c, 412-421).

Esta carta, que como bien indicó Karl Kohut gira en torno a dos ejes, la condición latinoamericana y el socialismo revolucionario (Kohut 1998, 344), explicita además el posicionamiento de Cortázar respecto a la tarea de ese intelectual latinoamericano que él mismo declara ser. Aunque como escritor no puede "dar la espalda al propio signo humano" (Cortázar 2012c, 420), el autor rechaza cumplir con las expectativas de que su literatura se ajuste a normas ideológicas o programáticas y declara pretender seguir escribiendo "sin obligaciones 'latinoamericanas' o 'socialistas' extendidas como *a prioris* pragmáticos" (Cortázar 2012c, 418). Su ser latinoamericano emerge de una perspectiva intrínsicamente transatlántica, que dista de cuajarse en una forma de chauvinismo extendido del territorio nacional al subcontinental, sino que está fundada en una "visión des-nacionalizada" desde la que alega alegrarse de haber seguido la Revolución cubana (Cortázar 2012c, 414). Cortázar se posiciona igualmente en contra de vagas "ciudadanías del mundo" como forma de "evadir las responsabilidades inmediatas y concretas" y explica una posición política desde la propia vulnerabilidad del inmigrante cuando escribe: "mi propia situación personal me inclina a participar en lo que nos ocurre a todos, a escuchar las voces que entran por cualquier cuadrante de la rosa de los vientos" (Cortázar 2012c, 414). Es decir, en el mismo momento en que Cortázar se manifiesta como intelectual latinoamericano expresa su compromiso humanista y universal: "En lo más gratuito que yo pueda escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad" (Cortázar 2012c, 421).

Como discurso cultural, la figura del intelectual latinoamericano se había construido de forma procesual durante varios años, en un "campo empírico de intervención a partir de la sociabilidad" (Gilman 2012, 102) que, a partir de 1960 puede rastrearse hasta una serie de encuentros organizados a fin de institucionalizar la comunidad intelectual latinoamericana[37]

37 Con esta intención los escritores de América Latina se encuentran no solo en Cuba, sino en Chile (Concepción, 1960; Arica, 1966), en Italia (Génova, 1966), en México

y de circuitos de publicación en revistas (Gilman 2012, 105). Esta "ciudad letrada latinoamericana" (Gilman 2012, 142) sufrirá una fractura frente al "caso Padilla" (1971), sus diferencias, sin embargo, ya se habían hecho visibles en torno, justamente, a su carácter transatlántico. La emergencia de un lugar de enunciación inminentemente latinoamericano había provocado serios debates por el hecho de que esa literatura, paradójicamente, se estuviera escribiendo en París. Como consecuencia y contrapartida del éxito editorial, el grupo de escritores que se sentía usurpado argumentaba por la "devaluación ideológica de la novela como género" a favor de la poesía, y criticaban el repertorio de temas y enfoques de la novela, a la que se cuestionaba su falta de carácter revolucionario (Gilman 2012, 276). La educación y el acceso a la cultura eran interpretados como privilegios de clase y, desde una concepción altamente esencialista, la literatura de estos autores no podría ser, por definición, revolucionaria (Gilman 2012, 295-296). En este clima antiintelectualista, entre los autores que condenaron desde América Latina el hecho de que Julio Cortázar postulara ser una voz genuinamente latinoamericana a pesar de vivir en Francia, estaban el peruano José María Arguedas, el colombiano Óscar Collazos y el argentino David Viñas. El carácter reticular y transatlántico de este debate se documenta en un intercambio epistolar que se superpone al de la crisis de la red de solidaridad con Cuba debido al encarcelamiento de Heberto Padilla. En la carta a Fernández Retamar, Cortázar se posicionaba como intelectual latinoamericano, pero se distanciaba igualmente de la corriente de la literatura latinoamericana "de vuelta a los orígenes", a lo telúrico, lo nacional, es decir a una exaltación de lo propio regional en contraposición a lo universal cosmopolita.

> El telurismo, como entiende entre ustedes un Samuel Feijoo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor "de zona", pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo (Cortázar 2012c, 415).

(1967) y en Caracas (1967) (Gilman 2012, 104). No obstante, estas son las únicas reuniones de escritores, a las mencionadas se suman diversos coloquios como el de Buenos Aires en 1960 (Gilman 2012, 110), o el de Concepción en 1962 (Gilman 2012, 111), además de, p. ej. las reuniones del Comité de Colaboración de Casa de las Américas a partir de 1967 (Gilman 2012, 116).

Arguedas, cuya búsqueda se constituía a partir de lo regional e intentaba incorporar lo indígena en el discurso cultural peruano, se siente desafiado por el ataque de Cortázar al "pueblerismo", una reflexión que en Cortázar ya se encuentra en *El examen*, su novela escrita durante el peronismo. Arguedas responde en una nota en *El Comercio* del 1 de junio de 1969 y en reflexiones incorporadas a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (póstumo, 1971). A Arguedas y a Cortázar los separa lo evidente: el contexto de su disenso está dado por los diferentes cuerpos de referencia que tienen en mente. Mientras Arguedas piensa desde el lugar de lo indígena en la cultura peruana, y prioriza lo autóctono –tan largamente marginado–, Cortázar identifica el restringido ámbito de lo local con un pensamiento de "tierra y sangre", es decir, se opone a los impulsos nacionalistas y folcloristas contrarios a la apertura cosmopolita en la cultura argentina y europea. El crítico literario Julio Ortega subraya que se trataba evidentemente de un malentendido, pero que no es casual, ya que ambos

> suponen dos legítimas opciones del arte y la cultura latinoamericanos. O más bien una misma posibilidad en dos lenguajes: para Cortázar, como para Arguedas, la literatura es la búsqueda de un destino individual dentro de un destino común (Ortega 1970, 77).

Mientras que la controversia Arguedas-Cortázar puede colocarse en el marco del debate regionalismo-vanguardismo/cosmopolitismo de la transculturación narrativa latinoamericana que planteaba Rama (2019 [1984]), la controversia con Óscar Collazos y David Viñas debe interpretarse como una crítica a la autenticidad y legitimidad de la literatura transterrada, es decir, a qué corpus se incluye la literatura escrita "entre mundos". Desde la revista uruguaya *Marcha* y redactando desde Cuba, Collazos reprocha a los autores del *boom*, a Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar, su "distanciamiento de la realidad", e indirectamente que su obra sea un producto "de mecanismos extraliterarios que entran en juego en las relaciones de consumo", pues "la circulación más o menos 'popular' de la novela latinoamericana obedece […] al reconocimiento que el lector halla entre su realidad y el producto literario" (Collazos 1969, 29). Argumentando que Cortázar escinde lo político de lo literario, Collazos cita un párrafo de la "[g]ran fatiga a esta altura de la disquisición", ese lúdico delirio que es *La vuelta al día en ochenta mundos*, en el que se critica a quienes pretenden escribir literatura comprometida y rebajan por eso los méritos de una literatura de alta calidad, (pero) canonizada (Cortázar 1993 [1967], 141). Collazos recrimina a

Cortázar "un profundo menosprecio por la realidad", "el desprecio de toda referencia concreta a partir de la cual se inicia la gestación del producto literario" (Collazos 1969, 29). *Marcha* imprime en enero de 1970 la respuesta de Cortázar quien, desde una posición analítica que hoy se entiende claramente como transcultural, cuestiona la idea de que haya realmente algo foráneo en una literatura crecientemente atravesada por el contacto interpersonal e intercultural (Cortázar 1970, 30). En su artículo, contextualiza las críticas de Collazos en el vocabulario y las incomprensiones del realismo socialista (Cortázar 1970, 31), subraya la ingenuidad de creer que no existan contradicciones entre las complejas búsquedas literarias y las "responsabilidades para con la tarea revolucionaria", para concluir que sus cuentos no solo no olvidan la realidad "sino que la atacan desde todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas" (Cortázar 1970, 31).

Viñas, por su parte, expone sus posiciones en "Cortázar y la fundación mitológica de París", un adelanto de su libro *De Sarmiento a Cortázar* aparecido en *Nuevos Aires* en 1971, que constituye una interpelación directa e iracunda al autor. Introduce el texto contraponiendo el itinerario biográfico de Cortázar al del francés Regis Debray, quien había emprendido el trayecto opuesto de Europa a América Latina y cuya teoría revolucionaria era altamente vigente en 1971, haciendo Viñas de su propio texto una metáfora foquista. Allí critica la "santificación" de Cortázar en París, reprocha su rol de "cicerone" para los argentinos tras aparecer en revistas de gran divulgación opinando sobre viajes, lo cual se interpreta como un ejemplo de una supuesta actitud de instalarse en "modelos ya instaurados" (Viñas 1971, 32), implicando con ello la continuidad del colonialismo intelectual en la forma en que Cortázar se refiere a las metrópolis europeas. En el centro de la crítica de Viñas está su evidente desconocimiento del fenómeno migratorio y una perspectiva arraigada en lo nacional cuyas metáforas hoy son ubicuas: "no se obtiene lo universal yuxtaponiendo el polo norte con el sur, ni París con Plaza Once […] Porque no es síntesis ni paradoja, Cortázar: no 'dos cosas a la vez' sino 'ni chicha ni limonada'" (Viñas 1971, 32). Debido a la extraterritorialidad del lugar de creación, la obra de Cortázar estaría, según Viñas, escindida de su público argentino, el único capaz de entenderla (Viñas 1971, 33). El interpelado dirige su respuesta al director de la revista *Hispanoamérica*, Saúl Sosnowski, en septiembre de 1972 y declara, con cierta burla por la percepción reductiva de Viñas, "lo del viejo mito argentino de la santificación de París […] es algo que ha perdido

todo interés, allí y aquí, salvo para los resentidos de la literatura" (Cortázar 2012d, 319). Además, sostiene ser ignaro en teorías políticas, poniendo de manifiesto que "[l]eo lo que puedo, y trato de aprender para equivocarme menos" (Cortázar 2012d, 318-322).[38]

Poco después que la carta a Fernández Retamar apareciera en la revista *Casa de las Américas* nº 45, en noviembre-diciembre de 1967, Cortázar se enfrenta a un desafío de su integridad frente a la represión del cubano Heberto Padilla. En 1968,[39] la libertad intelectual en Cuba había comenzado a resquebrajarse y Cortázar junto a Fuentes, Goytisolo, Semprún, Vargas Llosa y García Márquez planean entregar una carta privada a Fidel sobre los problemas de libre expresión (Cortázar 2012c, 630). Al exilio personal de Cabrera Infante se había sumado el de Severo Sarduy, ambos amigos del autor. En agosto de 1968 la Unión Soviética había invadido Praga y Cortázar había acudido al llamado de apoyo de los intelectuales checoslovacos y participado allí en la conferencia de la Unión de Escritores (Cortázar 2012d, 25), sintiéndose respaldado por sus amigos cubanos. El detonante llega más tarde ese mismo año, cuando el cuaderno de poesía *Fuera del juego* de Heberto Padilla obtendría el premio de poesía "Julián del Casal" de la Unión de Escritores de Artistas de Cuba (UNEAC) otorgado por un jurado presidido por José Lezama Lima. Son criticadas por contrarrevolucionarias la poesía de Heberto Padilla y la de Antón Arrufat, a quien Cortázar estaba unido por una relación personal y epistolar desde 1963 (Cortázar 2012b, 350), ya que Arrufat había sido el fundador de la revista *Casa de las Américas* y su director durante cinco años (1960-1965).

38 La posición de Viñas habría de transformarse en los siguientes diez años; tras su exilio y después de compartir la actividad en el CADHU, en su contribución a la compilación de Ángel Rama *Más allá del boom: literatura y mercado*, David Viñas haría manifiesta su activa lectura y profundo reconocimiento de la obra cortazariana (Viñas en Rama 1984, 30-50).

39 Otros tres acontecimientos marcan este año decisivo de 1968: en su antesala, la muerte del Che, que tiene lugar el 9 de octubre de 1967 y que estremece al escritor hasta la médula (Cortázar 2012c, 515-518); el segundo, el mayo francés en el cual Cortázar participa defendiendo a los estudiantes sublevados del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria, con una carta firmada, entre otros por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Copi y Antonio Seguí, que habría de publicarse en la revista *Marcha* de Ángel Rama, a fin de desagraviar a los estudiantes de posibles calumnias y mentiras por parte del gobierno de Onganía (29 de mayo de 68; Cortázar 2012c, 578); y el tercero, la masacre de Tlatelolco, en octubre de 1968, de poca difusión en su momento debido a los Juegos Olímpicos. La masacre no aparece en la correspondencia publicada, pero no cabe duda de que Cortázar sí tuvo constancia de la misma, ya que su amigo Octavio Paz renunciaría por ello a seguir siendo embajador en India y se instalaría poco después en París.

Surgen tensiones y susceptibilidades entre sus amigos cubanos y el grupo intelectual de apoyo a la revolución en el extranjero, situación frente a la cual Cortázar intenta actuar como intermediario y viaja una vez más a Cuba en enero de 1969. En una carta a Vargas Llosa, Cortázar comparte las críticas a causa de la caza de brujas contra Padilla (Cortázar 2012d, 38) y confiesa el malestar que le causa poder ser malentendido en Cuba debido a una entrevista concedida a la revista *Life en Español* (Cortázar 2012d, 21, 39) y a un artículo aparecido en *Le Nouvel Observateur*, en el cual sus palabras habían sido trastocadas (Cortázar 2012d, 46). El encarcelamiento de Heberto Padilla en 1971 tras la publicación de *Fuera del juego* y su "autocrítica" en un vergonzante acto público de delación (Díaz Martínez 1997) hace que la crisis estalle. Cuando Padilla es encarcelado y frente al silencio de la embajada cubana en París (Cortázar 2012d, 263), Cortázar firmará la primera carta pública de los intelectuales europeos y latinoamericanos "solidarios con los principios y objetivos de la Revolución cubana" que solicitaban el esclarecimiento del caso. La carta genera la ira de Fidel y la "excomulgación" de los escritores firmantes (25 de mayo de 1971, Cortázar 2012d, 218; 30 de junio de 1971, Cortázar 2012d, 229-231). El grupo de intelectuales que apoyaba la revolución desde el exterior ya se encontraba frente a disyuntivas, por una parte, porque algunos de sus prominentes miembros estaban invitados a los EE.UU. para obtener cátedras y participar en charlas y coloquios universitarios, mientras que, por otra parte, se habían comprometido a no participar en lo que se denominaba la "fuga de cerebros" hacia los Estados Unidos. La crisis del caso Padilla hizo trizas todos los esfuerzos de intermediación de Cortázar. La segunda carta a Fidel se considera como la ruptura del grupo de defensa de la revolución cubana en el exterior, Cortázar escribirá que le resultó imposible firmar "un texto tan insolente y paternalista" (23 de septiembre de 1971, Cortázar 2012d, 249). Su "incurable ingenuidad política" (14 de enero de 1972, Cortázar 2012d, 259) provocaría una "muerte civil" en la que entró por muchos meses (Cortázar 2012d, 265), pues en Cuba se creía que Cortázar colaboraba con los EE.UU. Como intelectual, Cortázar defiende su integridad: mientras declara una vez más su solidaridad con la *Casa de las Américas*, aclara a su directora, Haydée Santamaría, que "en momentos de crisis me guiaré por mi sentido de los valores –intelectuales o morales o lo que sean– y no me callaré lo que crea que no debo callarme" (4 de febrero de 1972, Cortázar 2012d, 265).

Resumiendo, este tercer nodo transatlántico se materializa en posicionamientos intelectuales y políticos que trascienden círculos puramente literarios. Junto a la expansión e internacionalización del círculo lector, desde la correspondencia de Cortázar se puede apreciar la aparición de nuevos interlocutores fuera del círculo inmediato de contacto del autor con los cuales se producen polémicas y malentendidos, encuentros y distanciamientos. El posicionamiento latinoamericanista de Cortázar surge en medio del crispado escenario internacional de la Guerra Fría, en un momento en el cual la proyección global de los conflictos es central. Se trata de un punto de inflexión que Cortázar explica desde un tono altamente íntimo como una batalla personal en detrimento de su "solitaria vocación de cultura" (Cortázar 2012c, 421), a favor de un compromiso político cada vez más urgente.

Cuarto nodo de la red transatlántica: la cruzada de solidaridad latinoamericana (1973-1984)[40]

> [D]esde un cierto 11 de septiembre me paso la vida de avión en avión, tratando de hacer lo que creo que se debe hacer. La literatura se ha quedado atrás por el momento, y aunque sé que volverá, no lo veo demasiado próximo (Cortázar 2012d, 503).

El periodo inmediatamente posterior al final de la Segunda Guerra Mundial y hasta la caída del Muro de Berlín es descrito por Eric Hobsbawm como una Tercera Guerra Mundial "peculiar": una época dominada por la voluntad de enfrentamiento de ambos bandos, Estados Unidos y la Unión Soviética, pero también por el reconocimiento y la aceptación de la esfera de influencia del respectivo adversario (Hobsbawm 2009 [1994], 286). Mientras que la población del Norte Occidental vivió esa época con el temor del apocalipsis atómico, pero en paz, el entonces así llamado Tercer Mundo se convirtió en una zona de guerra permanente. En América Latina, la Doctrina de Truman, con su ideología de la seguridad nacional anticomunista y contrarrevolucionaria, fue impartida a 54 000 oficiales latinoamericanos entre 1950 y 1969, el 30 % como formación técnica y el 70 %

40 Véase sobre este tema el artículo de la historiadora argentina Silvina Jensen publicado en este volumen bajo el título "Julio Cortázar: militancia antidictatorial y redes humanitarias transnacionales (1974-1983)".

como adoctrinamiento político (Leal Buitrago 2003, 75). En el núcleo del ideologema de la seguridad nacional estaba la idea de un enemigo interno (persona, grupo o institución), un agente del comunismo que acechaba a la población civil. Dentro de esta lógica, tanto los conflictos sociales, así como el cambio social fundamentados en las profundas desigualdades del subcontinente fueron vistos como manifestaciones y obra del mismo enemigo. Con el surgimiento real de los movimientos guerrilleros en América Latina a principios de la década de 1960, las élites militares transfirieron sus estructuras e ideas militares al Estado y a la sociedad civil. Como consecuencia, la esfera de la cultura se convirtió en objeto de permanente observación (Abrego 2016, 97-99). El estudioso de la cultura Andrés Avellaneda reconstruye para el caso argentino los procesos de prohibición discursiva utilizados por la última dictadura y sostiene que se encontraban al final de un proceso de acumulación, cuyo inicio sitúa hacia 1960 con los cambios que los militares implementaron en las cúpulas de las instituciones civiles (1986, 15). Desde su punto de vista, las restricciones en la esfera cultural destinadas el disciplinamiento y la apropiación selectiva del espacio público deberían evaluarse como una estrategia de legitimación de las medidas represivas. En este sentido, la censura[41] y su aplicación institucional adquieren su verdadera magnitud como manifestaciones discursivas de la doctrina de la seguridad nacional y las correspondientes políticas continentales, es decir, como formas duraderas de reproducir el pensamiento dicotómico abarcador de la Guerra Fría a fin de controlar la esfera pública como espacio de articulación de lo social. La censura fijaba el marco discursivo que sustentaba la desaparición forzada de personas y las vejaciones a los derechos humanos, y con ello, el silencio social que las acompañaron. Según el estudioso del genocidio Daniel Feierstein, las políticas intencionales de aniquilación y reorganización de las relaciones sociales del Cono Sur solo pueden comprenderse fehacientemente en un marco más amplio que el nacional, ya que estuvieron basadas en las diferentes doctrinas de la seguridad nacional del subcontinente establecidas bajo los mandatos de la Guerra Fría (2010, 489-508).

41 Según Avellaneda el discurso de la censura en Argentina no surgió como un cuerpo cerrado de decretos, ni fue centralizado por una oficina, como en la España de Franco. Más bien, fue ganando homogeneidad ideológica y administrativa a través de las normas aprobadas por gobiernos constitucionales y no constitucionales, que autorizaban obras literarias, artísticas, periodísticas etc. solo si cumplían con preceptos religiosos, considerados como criterios supuestamente siempre válidos para toda la sociedad (1986, 17).

Represión, censura y resistencia son las claves de este nodo de las redes cortazarianas. Frente a la crítica situación en América Latina, Julio Cortázar se vuelca a tramar redes de solidaridad a ambos lados del Atlántico. El nodo de alta actividad política que significa esta fase encuentra su primer documento en el proyecto literario sobre la represión en Argentina, el *Libro de Manuel*, publicado en 1970. Con la correspondencia a la vista, la fase se había anunciado ya antes, en una carta a Porrúa tras un congreso de escritores de La Habana en 1968, cuando le escribía:

> […] estoy cansado, confuso, bastante angustiado por muchas cosas que pasan en el mundo, y sobre todo por mis obligaciones frente a esas cosas que pasan en el mundo. No sé todavía qué voy a hacer, o en qué me voy a convertir, pero hay un Julio que se ha muerto y otro que todavía no ha terminado de nacer (Cortázar 2012d, 542).

De este compromiso se deriva la fundación de una institución por la defensa de los derechos humanos aun anteriormente a los golpes militares de los años setenta, ya que la situación durante la Revolución argentina (1966-1973) era precaria. En 1972, Cortázar crea junto a otros intelectuales a instancias del abogado argentino Hipólito Solari Yrigoyen[42] el Comité para la Defensa de los Presos Políticos en París (Cortázar 2012d, 312). Las regalías de *Libro de Manuel*, según anuncia Cortázar en Buenos Aires en marzo de 1973, se destinarían al apoyo de organizaciones de ayuda a los presos políticos. En ese viaje el autor volverá a visitar Chile, donde será recibido por Salvador Allende y se encontrará con el escritor y dramaturgo chileno Ariel Dorfman. Se habían conocido durante la asunción de Allende (Cortázar 2012d, 178) y estaban en un intercambio epistolar intenso, pues juntos promovían una edición de literatura latinoamericana a precios accesibles destinada a la venta en los quioscos.[43] Tras el golpe, Dorfman sale, entre otros, junto a Antonio Skármeta y Daniel Waksman de Chile (Cortázar 2012d, 412) y Cortázar le da refugio junto a su familia (agrade-

42 Solari Yrigoyen, un miembro de la Unión Cívica Radical, defendía a los detenidos políticos en la cárcel de Rawson junto con Mario Abel Amaya, una tarea que había comenzado ya en 1966, tras el golpe de estado, y buscaba interceder por condiciones humanas de procesamiento a los trabajadores y sindicalistas perseguidos. A Solari Yrigoyen su integridad democrática le costaría dos intentos de asesinato por la Triple A y su posterior secuestro, tortura y desaparición durante el proceso y el exilio a París hasta la vuelta a la democracia.

43 Los detalles pueden leerse en la carta a García Márquez solicitando la cesión de derechos (Cortázar 2012d, 364).

cido el chileno lo recuerda en una carta abierta [Dorfman 2014]). El premio Médicis étranger a la mejor obra extranjera irá en 1974 para *Libro de Manuel*, su patrimonio, a la resistencia chilena. Julio Cortázar participará asimismo en varias reuniones de la Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar en Chile (Orrego y Zúñiga 2011).

Con el golpe de estado en Chile se había abierto una etapa que ya no dará tregua a Cortázar hasta el final de sus días. La red transatlántica documentada en su correspondencia se expande y abarca todo tipo de actividades literarias y políticas, desde textos publicados en innumerables revistas latinoamericanas y europeas, entrevistas televisivas y radiales, etc., en los cuales nunca desaprovecha la oportunidad de pronunciarse por los derechos humanos, contra el olvido y la naturalización de la violencia social. Las redes transatlánticas, antaño tramadas como escritor y traductor, sustentan ahora el activismo social del intelectual que ve una continuidad entre la literatura y su compromiso:[44]

> Cuando alguien como Gabriel García Márquez escribe *Cien años de soledad*, es evidente que las maravillosas costumbres y aventuras de los habitantes de Macondo no son las mismas de los habitantes de Bogotá; y, sin embargo, me consta que cuando García Márquez se aparta de su máquina de escribir para entrar, por ejemplo, en la sala donde sesiona el Tribunal Bertrand Russell, no le cambia el más pequeño pelillo del bigote. Para él, como para mí, en nuestros libros y en el Tribunal está sucediendo lo mismo; en los dos se habla de vida y de muerte, de amor y de odio, de justicia y de injusticia, de libertad y de opresión. Las diferencias son de orden estético, pero el fondo es lo mismo y se llama América Latina ("El intelectual y la política en Hispanoamérica", en Cortázar 2017 [1994], 605).

La experiencia en el Tribunal Russell del cual participó, entre otros, junto a Susan Sontag y Gabriel García Márquez, generará el proyecto editorial *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (México, 1975), una edición popular en cómic sobre los crímenes en América Latina cuya recaudación estaba destinada a promover la labor del Tribunal e incluía también su sentencia, un resumen de su labor e ideales y estuvo no solo en librerías sino también en quioscos de prensa disponibles, alcanzando en México una distribución de 60 000 ejemplares en dos meses. De esta época hay otros

44 En cuanto a las reformulaciones del perfil del/a intelectual latinoamericanx, consúltese entre otros "Intelectuales en América Latina: historias, discursos, intervenciones" de Andrea Pagni (2012) y los allí citados *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010) y *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* de Néstor García Canclini (Buenos Aires: Katz, 2011).

textos inspirados, poéticos y abiertos a lo social como *Alguien que anda por ahí* (1975), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983) –cuyas regalías cede a la reconstrucción del país tras 43 años de dictadura y el derrocamiento de Somoza– y *Deshoras* (1983), su último libro de cuentos. Con la llegada de la democracia y en el año de su muerte aparece *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), en edición de Saúl Yurkievich, una selección realizada por Julio Cortázar de los artículos publicados desde 1973 que habían quedado "del otro lado del colador" (Yurkievich en Cortázar 1984, 7), es decir, los artículos interceptados por la censura que durante la dictadura no habían llegado al público argentino.

Durante esta fase, Cortázar se convierte en un importantísimo referente para las resistencias contra las dictaduras. En el caso de Argentina es fundamental su participación en la Comisión Argentina de Derechos Humanos, CADHU, que servía de delegación en el exterior para hacer públicas las denuncias a nivel internacional recibidas en la sede en Buenos Aires. La CADHU es en sí misma una red transatlántica: tres de los fundadores organizaron la filial de la CADHU en México: los abogados Carlos González Gartland, Marcelo Duhalde y Carlos María Duhalde, donde a la que se sumó el teólogo tercermundista Rubén Dri y el escritor Humberto Constantini, y un mes más tarde lo hizo el abogado e historiador Eduardo Luis Duhalde, con destino final a España y con la tarea de organizar la CADHU en Europa, junto al periodista Alipio Paoletti, el abogado y periodista Manuel Gaggero y el escritor Vicente Zito Lema (Archivo Nacional de la Memoria 2021). Quienes se habían exiliado en Europa o residían allí desempeñaron una tarea clave para que la voz de la CADHU adquiriera un impensado peso internacional. Así fue como el abogado Rodolfo Mattarollo, la actriz y militante Lidia Massaferro, el pintor Ricardo Carpani, los escritores David Viñas y David Tieffenberg, la periodista, escritora y poeta Matilde Herrera, el escultor y artista del arte óptico Julio Le Parc, además de Julio Cortázar y tantos otros, se sumaron a la propuesta de la CADHU, desde el primer momento, tanto en España como en Francia[45] e Italia.

A pesar del profundo compromiso con sus coetáneos perseguidos, en esta revisión epistolar, se percibe en los textos de los últimos años de Cor-

45 Marina Franco y Pilar González Bernaldo exponen, entre otros, los objetivos de la CADHU francesa en su artículo "Cuando el sujeto deviene objeto: la construcción del exilio argentino en Francia" (Franco y González Bernaldo 2004).

tázar cierta amargura en su crítica relación con Argentina, tanto en la literatura "[…] en un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo, en un tiempo que hoy es como la ceniza de estos Gitanes acumulándose día a día […]" (Cortázar 1982, 144), como en la obra crítica. En "América Latina: exilio y literatura"[46] analiza desde su condición de escritor exiliado los desafíos que comparten "argentinos, chilenos, uruguayos, paraguayos, bolivianos, brasileños, nicaragüenses, salvadoreños, haitianos, dominicanos, y la lista no se detiene ahí" (Cortázar 2017 [1994], 651). Parafraseando a Edgar Allan Poe, Cortázar compara el exilio con un "entierro prematuro" y sostiene que las dictaduras latinoamericanas son autoras de un creciente "genocidio cultural" (Cortázar 2017 [1994], 653). Propone a escritoras y escritores un acto de resiliencia consistente en escribir ficción a la par de denunciar, testimoniar y "buscar infatigablemente nuevos métodos de combate intelectual" (Cortázar 2017 [1994], 668).

En una época en que las denuncias sobre las víctimas del régimen argentino eran tachadas por la Junta como "campaña antiargentina" y la censura impedía conocer la magnitud del compromiso social de Cortázar, las reflexiones públicas del autor sobre su situación de exiliado abrirán una nueva polémica transatlántica en torno a la cuestión del escritor latinoamericano que escribe desde París. Su exponente más serio está encarnado en la escritora argentina Liliana Heker, quien desde la revista cultural *El Ornitorrinco* responde en 1980 a "América Latina: exilio y literatura" recriminando a Cortázar la cómoda situación del autor argentino emigrado, insinuando que, en realidad, este se habría ido por razones económicas, en sus palabras, por "una cuestión de aguda sensibilidad poética: sentir que él no puede soportar lo que sí soporta el pueblo argentino" (cit. en Bayer 1988, 221). Osvaldo Bayer categorizará el comentario de Liliana Heker como una reproducción de la versión oficial de las posiciones instruidas por el gobierno de facto (Bayer 1988, 203-225). La respuesta de este diálogo transatlántico está en la carta de Cortázar para *El Ornitorrinco*, nº 10/1981, en la que el autor recuerda que cuando escribió su texto en 1978 la represión alcanzaba su punto álgido, mientras que en la respuesta de Heker se perciben los efectos de la tierra arrasada tras el exterminio: "la paz del cementerio" y "los pastitos del olvido" (Cortázar 2012e, 314). Y

46 Cortázar había presentado el texto en el coloquio sobre "Literatura latinoamericana de hoy" de Cerisy-la-Salle y fue publicado en 1978 en la revista *Arte-Sociedad-Ideología* (Sosnowski 2017 [1994], 510).

expone, con Heker como interlocutora, pero dirigiéndose a su público privado de leer su producción en totalidad:

> Acabo de publicar en México un libro de cuentos que contiene dos o tres de esos que jamás podrían ver la luz en Argentina. Que mis lectores leyeran esos cuentos sería mi más alta recompensa […] Claro que nadie se va a morir por no leernos a los de afuera o a los de adentro; pero, como dice la gente, no te morirás, pero te irás secando (Cortázar 2012e, 315).

A esa altura de la dictadura militar, la Junta había dejado de censurar a través de interventores institucionales y había pasado a amenazar directamente de muerte a su editor argentino si sacaba allí su último libro. Días más tardes, en una carta a Isidro Salzman le advierte sobre "el grave problema de las relaciones entre los argentinos exiliados y aquellos que continúan su tarea en el interior del país" y sus deseos de que "muchos estúpidos malentendidos" empezaran a disiparse (Cortázar 2012e, 345). Algunos meses después, en enero de 1982, frente a las primeras distenciones en la cultura represiva, Cortázar se queja ante Rama de los ataques contra los exiliados y que estén publicando nuevos libros de Rodolfo Walsh, Paco Urondo o Haroldo Conti "quienes no hicieron un carajo cuando había que hacerlo" (Cortázar 2012e, 444).

Pocas semanas antes de morir, ya gravemente enfermo, Cortázar llega a Buenos Aires, en un brevísimo viaje entre el 30 de noviembre y el 4 de diciembre de 1983, para abrazar a su madre en su país vuelto a la democracia. Según testigos, el escritor apenas podía avanzar por la calle porque la gente lo detenía a cada paso para demostrarle su aprecio. El nuevo gobierno democrático a punto de asumir el día 10 de diciembre, sin embargo, rechaza recibirlo e incluso saludarlo, a pesar de los esfuerzos y para la gran pena de Solari Irigoyen, quien había compartido las luchas del exilio (Goloboff 1998, 283).

Algunas conclusiones sobre las redes cortazarianas

Con Maíz y Fernández Bravo y más allá del interés intrínseco por la literatura de Julio Cortázar, sus redes transatlánticas se prestaban al estudio "por la dimensión transnacional y policéntrica, post-subjetiva y coral, y por lo tanto apropiada para dar cuenta de literaturas como las latinoamericanas en formación y atravesadas por la errancia y el exilio" (2009, 13). Tras este itinerario se constata que sí, que la correspondencia de Cortázar permite

visualizar redes de dimensión transatlántica, altamente apropiadas para entender la literatura de su tiempo, desde toda su amplitud.

El primer nodo de la red testifica la importancia de París para la intelectualidad latinoamericana. Antes de perder su condición de metrópolis cultural a favor de Nueva York –o de capital del exilio latinoamericano en Europa a favor de Barcelona y Madrid–, tras la Segunda Guerra Mundial y durante varias décadas, París seguía convocando a viajeras y viajeros latinoamericanos como el imán por excelencia de quienes esperaban sentir palpitar de cerca el latido de la cultura mundial. Rememorando horas compartidas con Jonquières, Cortázar constataría años más tarde: "París era para nosotros una especie de patria común, terriblemente literaria –como en realidad lo sigue siendo para mí" (Cortázar 2010, 377). Al decidirse por la "errancia" y hacer realidad ese sueño de juventud, Cortázar teje una primera red de subsistencia, activando contactos que subrayan una vez más la relevancia de las redes diaspóricas a la hora de fundar una existencia en ultramar (Cohen 2008). La diáspora que queda al descubierto aquí es compleja, en sí misma una red reticulada: sus contactos con la constelación *Sur* vinculan a Cortázar con otras redes transatlánticas. El cosmopolitismo de la élite cultural argentina –a la cual el autor no pertenecía socialmente, pero sí culturalmente– se une a las redes del exilio antifascista de los años treinta y cuarenta tejidas en México y Buenos Aires, entre otros, por intelectuales y editores españoles como Francisco Ayala, Julián Urgoiti, Guillermo de Torre, Antonio López Llausàs o, más tarde, el mismo Paco Porrúa, y las formadas en torno a personas claves de la Resistencia que habían vuelto a París, como Roger Caillois.[47]

Al captar ese segundo momento de redes, se hace clara y manifiesta la influencia del grupo *Sur* en la actividad editorial francesa. El afianzamiento de Cortázar como autor en Francia y su proyección internacional suceden, de hecho, casi a pesar de esa poderosa red. Su correspondencia muestra una lucha por la libertad de expresión literaria respecto de la constelación *Sur*, así como la reflexión sobre el propio lugar de enunciación y la necesidad del autor de llenar el hueco en la recepción de la literatura latinoamericana, paradójicamente en su totalidad más visible desde París, lo cual lo conduce a buscar nuevos contactos y crear nuevos nodos en su

47 En cuanto al papel fundamental que cumplieron las redes pioneras del exilio español y sus aliados franceses, alemanes e italianos para la occidentalización de la cultura en el marco de la Guerra Fría, véase p. ej. Glondys (2018).

propia red de relaciones literarias. El epistolario se constituye entonces como un espacio de intercambio literario y permite reconocer, al mismo tiempo y de forma mediada, encuentros intelectuales y obras de otras personas, testimonios de la creciente actividad de un espacio cada vez más densamente reticulado, en el cual Cortázar actúa como intermediario cultural transatlántico.

En el tercer momento de este itinerario se documenta cómo esa "ciudad letrada latinoamericana" (basándose en Ángel Rama 1984, según Gilman 2012, 142), un campo intelectual latinoamericano más allá de su territorio, estuvo sustentada por redes transatlánticas. Con la publicación de *Rayuela* en 1963, se produce un significativo aumento de la correspondencia que testifica una verdadera red intelectual tejida en un vital intercambio de textos inéditos y opiniones sobre lecturas. La Guerra Fría y la dimensión global de sus conflictos catalizan el posicionamiento de Cortázar como intelectual latinoamericano –manifestado en el mismo hálito en el que expresa el carácter humanista y universal de su compromiso–. En este sentido, cuando ciertos autores abocados a apoyar perspectivas territorialistas formulan públicamente críticas al escritor que se piensa latinoamericano a pesar de vivir en París, es coherente encontrar en Cortázar una respuesta formulada en torno al rechazo de un "nacionalismo negativo" pensado como "el país contra el mundo" (Cortázar 2012c, 415).

Finalmente, caracterizando un cuarto momento, el golpe de estado en Chile –y ya antes que la "errancia" se convirtiera en exilio debido al edicto de la dictadura militar argentina–, la red que el intelectual latinoamericano había anudado hasta entonces se pone a disposición de una tarea incansable por la denuncia de las violaciones a los derechos humanos en América Latina y por el restablecimiento del estado de derecho. Censurada su obra y perseguido él mismo por la represión, las reflexiones de Cortázar sobre su situación de exiliado abrirán una nueva polémica en torno a la cuestión del escritor latinoamericano que escribe desde París; el público lector de su país natal, sin embargo, en aquella primavera de 1984 del último encuentro –refutando las más sombrías expectativas del exilio– parece nunca haber dejado de dialogar con él, más que dividido, unido al autor a través de la literatura y el Atlántico.

Referencias bibliográficas

Primaria

Cortázar, Julio. 1987 [1960]. *Los premios*. Barcelona: Ediciones B.

Cortázar, Julio. 1993 [1967]. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate.

Cortázar, Julio. 1970. "Literatura en la revolución y la revolución en la literatura". *Marcha* 1477, 9 de enero de 1970: 29.

Cortázar, Julio. 1981. "Negación del olvido". http://infojusnoticias.gov.ar/upload_archivos/6546_100091_negacion-del-olvido.pdf (26 de marzo de 2022).

Cortázar, Julio. 1982. *Deshoras*. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 1984. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik.

Cortázar, Julio. 2010. *Cartas a los Jonquières*, editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 2012a. *Cartas 1937-1954*, editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 2012b. *Cartas 1955-1964*, editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 2012c. *Cartas 1965-1968*, editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 2012d. *Cartas 1969-1976*, editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 2012e. *Cartas 1977-1984*, editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio. 2017 [1994]. *Obra crítica*, editado por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski. Barcelona: Debolsillo.

Cortázar, Julio y Julio Silva. 2013. *El último combate*. Barcelona: RM.

Peri Rossi, Cristina. 2014. *Julio Cortázar y Cris*. Palencia: Cálamo.

Secundaria

Abrego, Verónica Ada. 2016. *Erinnerung und Intersektionalität. Frauen als Opfer der argentinischen Staatsrepression (1975-1983)*. Bielefeld: transcript.

Abrego, Verónica Ada. 2020a. "Materiality in Julio Cortázar's Literature – Rereading 'Axolotl,' 'No se culpe a nadie' and the Almanac Books". *Journal Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum* 47, no. 2: 477-503. https://doi.org/10.1007/s11059-020-00555-w.

Abrego, Verónica Ada. 2020b. "Von Bücherwürmern und Weltenöffnern. Julio Cortázar als Lehrer und als Leser". En *Nonkonformismus und Subversion. Festschrift für Thomas Bremer*, editado por Martina Bender *et al.*, 115-126. Wettin-Löbejün: Janos Stekovics.

Alazraki, Jaime. 2017 [1994]. "Prólogo. Textos críticos (1947-1968)". En *Julio Cortázar. Obra crítica*, editado por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, 115-120. Barcelona: Debolsillo.

Archivo Nacional de la Memoria. 2021. Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU). Buenos Aires: Secretaría de Derechos Humanos. https://catalogo.jus.gob.ar/index.php/comisi-n-argentina-de-derechos-humanos-cadhu (28 de agosto de 2022).

Avellaneda, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. 2 vols. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina.

Ayén, Xavi. 2019. *Aquellos años del Boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: Penguin Random House.

Báez León, Jaime Andrés. 2016. “Debate Arguedas-Cortázar: la profesionalización del escritor durante la época del boom”. *Runa Yachachiy*, I Semestre 2016, http://www.alberdi.de/DEBARGUECORBAIS2016.pdf (28 de agosto de 2022).

Bayer, Osvaldo. 1988. “Pequeño recordatorio para un país sin memoria”. En *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, editado por Saúl Sosnowski, 203-225. Buenos Aires: Eudeba.

Balderston, Daniel. 1997. “Borges: el escritor argentino y la tradición (occidental)”. *Cuadernos Americanos* 64: 167-178.

Balderston, Daniel y Marcy Schwartz, eds. 2002. *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press.

Borges, Jorge Luis. 1974 [1951]. “El escritor argentino y la tradición”. En *Obras completas*. 267-274. Buenos Aires: Emecé.

Callsen, Berit. 2014. *Mit anderen Augen sehen: aisthetische Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur (1963-1984)*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Cappa, Gonzalo. 2013. “Francisco Ayala y Damián Bayón: cuando la amistad es Historia”. *Granada hoy*, 14 de octubre de 2013. https://www.granadahoy.com/ocio/Francisco-Ayala-Damian-Bayon-Historia_0_743326264.html (22 de marzo de 2022).

Cohen, Robin. 2008. *Global Diasporas. An Introduction*. London/New York: Routledge.

Collazos, Óscar. 1969. “La encrucijada del lenguaje (I)”. *Marcha* 1460, 29 de agosto de 1969: 29.

Díaz Martínez, Manuel. 1997. “El caso Padilla: crimen y castigo (recuerdos de un condenado)”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 4-5: 88-96. http://rialta-ed.com/el-caso-padilla-crimen-y-castigo/ (25 de julio de 2019).

Diego, José Luis de. 2008. “Cortázar y sus editores”. *Orbis Tertius* 14, nº 15. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv14n15d02 (28 de agosto de 2022).

Domínguez, César y Theo D’haen. 2015. *Cosmopolitanism and the Postnational: Literature and the New Europe*. Leiden/Boston: Brill.

Dorfman, Ariel. 2014. “Brother, Come Back”. *The New York Times*, *Sunday Book Review*. 28 de diciembre de 2014. https://www.nytimes.com/2014/12/28/books/review/remembering-julio-cortzar.html (26 de marzo de 2022).

Ette, Ottmar. 2005. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.

Feierstein, Daniel. 2010. “National Security Doctrine in Latin America. The Genocide Question”. En *The Oxford Handbook of Genocide Studies*, editado por Donald Bloxham y A. Dirk Moses, 489-508. Oxford: Oxford University Press.

Foucault, Michel. 2006 [1967]. "Von anderen Räumen", traducción al alemán por Michael Bischoff. En *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, editado por Jörg Dünne y Stephan Günzel, 317-329. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. ["Des espaces autres" (conferencia dictada en el Cercle d'études architecturales, 14 de marzo de 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre 1984: 46-49. Ver también *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, Col. Quarto: 1571-1581].

Franco Marina y Pilar González Bernaldo. 2004. "Cuando el sujeto deviene objeto: la construcción del exilio argentino en Francia". En *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, editado por Pablo Yankelevich, 17-47. La Plata: Al Margen.

Gilman, Claudia. 2012. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Glondys, Olga. 2018. "El europeísmo y los exilios (1939-1945): pretexto para unas reflexiones acerca del estudio del exilio". En *Horizontes del exilio. Nuevas aproximaciones a la experiencia de los exilios entre Europa y América Latina durante el siglo XX*, editado por Elena Díaz Silva, Aribert Reimann y Randal Sheppard, 73-89. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

Goloboff, Mario. 1998. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.

Gramuglio, María Teresa. 1983. "Sur. Constitución del grupo y proyecto cultural". En *Punto de Vista. Revista de Cultura* VI, no. 17, abril-julio: 7-10.

Grimson, Alejandro. 2016. "Racialidad, etnicidad y clase en los orígenes del peronismo, Argentina 1945". *desiguALdades.net Working Paper Series* 93. Berlin: desiguALdades.net International Research Network on Interdependent Inequalities in Latin America. https://www.desigualdades.net/Resources/Working_Paper/WP-Grimson-Online.pdf (28 de agosto de 2022).

Harss, Luis. 1975. *Los nuestros*. En colaboración con Bárbara Dohmann. Buenos Aires: Sudamericana.

Hobsbawm, Eric. 1997. "Der Kalte Krieg". En *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, traducido por Yvonne Badal, 285-323. München: Hanser.

Klengel, Susanne. 2011. *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945-1952*). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Klengel, Susanne. 2019. "El derecho a la literatura (mundial y traducida). Sobre el sueño translatológico de la Unesco". Berlin/Boston: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110549577-009.

Kohut, Karl. 1998. "Julio Cortázar y mayo del 68". *América: Cahiers du CRICCAL* 21: 343-350. https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1399.

Leal Buitrago, Francisco. 2003. "La Doctrina de Seguridad Nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur". *Revista de Estudios Sociales* 15: 74-87.

Maíz, Claudio y Álvaro Fernández Bravo. 2009. "Introducción. Los sistemas de religación en la literatura". En *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, editado por Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo, 11-45. Buenos Aires: Prometeo.

Ortega, Julio. 1970. "José María Arguedas". *Revista Iberoamericana* 36, no. 70: 77-86. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1970.2401.

Orrego, Elizabeth y Gonzalo Zúñiga. 2011. *La solidaridad internacional con Chile: una aproximación a la Comisión Internacional Investigadora de los crímenes de la Junta Militar en Chile*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Pagni, Andrea. 2012. "Intelectuales en América Latina: historias, discursos, intervenciones". *Iberoamericana* XII, no. 45: 179-192.

Plantegenet, Thierry, Michèle Goldstein y Association Atout'art, eds. 2004. *Fredi Guthmann*. Paris: Somogy.

Prego Gadea, Omar. 1997. *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.

Rama, Ángel. 1984. "El 'boom' en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*, editado por Ángel Rama, 51-110. Buenos Aires: Folios.

Rama, Ángel. 2019 [1974]. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Nómada.

Ramos de Hoyos, María José. 2018. "Joaquín Díez-Canedo". En *Enciclopedia de la literatura en México*. México, D.F.: Fundación para las Letras Mexicanas. http://www.elem.mx/autor/datos/109506 (22 de marzo de 2022).

Rinke, Stefan. 2015. *Lateinamerika*. Darmstadt: wbg/Theis.

Romero, Luis Alberto. 2001. *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-1999*). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Scharm, Heike y Natalia Matta-Jara. 2017. *Postnational Perspectives on Contemporary Hispanic Literature*. Gainesville: Florida University Press.

Selcer, Perrin. 2011. "Unesco, Weltbürgerschaft und Kalter Krieg". En *Macht und Geist im Kalten Krieg*, editado por Bernd Greiner, Tim B. Müller y Claudia Weber, 477-497. Hamburg: Hamburger Edition. https://zeithistorische-forschungen.de/sites/default/files/medien/material/2011-3/Selcer_2011.pdf (26 de marzo de 2023).

Senkman, Leonardo y Saúl Sosnowski. 2009. *Fascismo y nazismo en las letras argentinas*. Buenos Aires: Lumiere.

Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.

Sosnowski, Saúl. 2017 [1994]. "Julio Cortázar frente a la literatura y la historia" [Prólogo a *Textos críticos* (1967-1984)]. En *Obra crítica*, por Julio Cortázar, editado por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, 497-512. Barcelona: Debolsillo.

Steenmeijer, Maarten. 2002. "How the West Was Won: Translations of Spanish American Fiction in Europe and the United States". En *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*, editado por Daniel Balderston y Marcy Schwartz, 144-155. Albany: State University of New York Press.

Torre, Guillermo de. 1948. *Valoración literaria del existencialismo*. Buenos Aires: Ollantay.

Viñas, David. 1971. "Cortázar y la fundación mitológica de París". *Nuevos Aires* 3, diciembre-enero-febrero: 27-34.

Viñas, David. 1984. "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". En *Más allá del boom: literatura y mercado*, editado por Ángel Rama, 30-50. Buenos Aires: Folios.

Yurkievich, Saúl. 1986a. "Ovillo lleno de nudos". En *Divertimento*, por Julio Cortázar, 9-11. Buenos Aires: Sudamericana.

Yurkievich, Saúl. 1986b. "Señal de vida". En *El examen*, por Julio Cortázar, 8-7. Buenos Aires: Sudamericana.

Yurkievich, Saúl. 2004 [1994]. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa.

Yurkievich, Saúl. 2017 [1994]. "Un encuentro del hombre con su reino" [Prólogo a *Teoría del Túnel*]. En *Julio Cortázar. Obra crítica*, editado por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, 17-28. Barcelona: Debolsillo.

Willson, Patricia. 2004. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

https://doi.org/10.31819/9783968694665_203

Autoras y autores

Verónica Abrego es doctora por la Johannes Gutenberg-Universität Mainz, donde ejerce actualmente, tras un proyecto de investigación en la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (2018-2021). Sus áreas de trabajo son los estudios culturales y literarios, de género y de traducción, con especial foco en la interseccionalidad, la migración y la memoria. Entre sus publicaciones se cuentan "(Post)memoria de la migración transatlántica en *Árbol de familia* (2010) de María Rosa Lojo" (en *Extranjeros, turistas, migrantes*, editado por Teresa Gómez Trueba y Janett Reinstädler, 2021), "Power(s) in Question in the *Trilogy of Salta* by Lucrecia Martel – An Intersectional Reading" (*Journal of Romance Studies*, 2021), y *Erinnerung und Intersektionalität. Frauen als Opfer der argentinischen Staatsrepression (1975-1983)* (2016) y, con Ina Henke, Magdalena Kißling, Christina Lammer y Maria-Theresia Leuker, *Intersektionalität und erzählte Welten. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven* (2023).

Ricardo Álvarez Bulacio es doctor (PhD) y master en Música por la University of York. Postdoctorado en el Humanities Research Centre de dicha universidad (2016-2017). Como investigador ha presentado su trabajo en conferencias internacionales, en revistas académicas y libros. Desde 2018 se desempeña como profesor asociado en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. En 2022 publicó el libro *La Música de la Banda Wiracocha. Composiciones de Guillermo Contreras Maldonado para bandas de bronces* con la editorial RIL de Santiago de Chile, investigación que fue financiada por el Fondo de la Música del Gobierno de Chile.

Elisa Amorim Vieira es doctora en Letras Neolatinas por la Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). Desde 2002, es profesora en la Facultad de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), en Brasil, actuando en el Programa de Postgrado en Estudios Literarios de la misma universidad. En los últimos años ha publicado diversos artículos y organizado publicaciones sobre las representaciones de la memoria y la violencia en la literatura, en especial, las relacionadas con la guerra civil española. Actualmente coordina el grupo de investigación sobre "Naturaleza, violencia y ecocrítica" (NAVE), de la Facultad de Letras de la UFMG. Trabaja

principalmente en los campos de la teoría literaria, literatura española, memoria histórica y cultural, fotografía y ecocrítica.

Raúl Asensio es doctor en Filosofía y Letras e historiador por la Universidad de Cádiz, magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Internacional de Andalucía y por la Universidad Andina Simón Bolívar; investigador principal y director del fondo editorial del Instituto de Estudios Peruanos (Lima, Perú). Ha escrito diversos trabajos sobre historia social y cultural del Perú. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: *Señores del pasado: arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú* (2018), *El apóstol de los Andes: el culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista* (2017) y *Los nuevos incas: la economía política del desarrollo rural andino en Quispicanchi* (2016). Su actual estudio *El terremoto del Cusco. Reconstrucción, utopías urbanas y guerra fría (1950-1953)* será publicado en Madrid por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas a finales de 2023 y en Lima (IEP) a inicios de 2024.

María Clara Bernal, PhD, es profesora asociada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. Sus áreas de investigación incluyen historia del arte latinoamericano, Surrealismo en el Caribe y arte y política en América Latina. Miembro fundador del Comité Colombiano de Historiadores del Arte (CCHA), recibió la beca Connecting Art Histories de la Getty Foundation, Los Ángeles. Ha sido profesor/investigador visitante en Apexart, Nueva York, el Getty Research Institute, Los Ángeles y en el doctorado de Historia del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Sus publicaciones incluyen: "Seascapes and Blue Lobsters: Surrealism in the Colombian Coast" en *Surrealism Beyond Borders* (2021); *Redes intelectuales: arte y política en América Latina* (2015); "André Breton's Anthology of Freedom: The Contagious Power of Revolt" en *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto* (2012) y *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe* (2006). Actualmente es editora de la revista *H-Art: Historia, Teoría y Crítica del Arte*.

Riccardo Boglione es crítico de arte, docente, curador y escritor. Nacido en Génova, obtuvo su PhD por la University of Pennsylvania y vive en Montevideo desde 2006. Su campo de trabajo son las vanguardias europeas

y latinoamericanas, ámbito en el cual publicó recientemente, escrito en coautoría, el libro *Diagramando la modernidad. Libros y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (2023). Hizo la curaduría de varias exposiciones, entre ellas*: Carlos Capelán: XVIII Premio Figari* (2014), *José Gurvich: Ritmos de ciudad* (2018), *Teresa Vila, los años abstractos (1961-1968)* (2022) y *Clemente Padín y Jorge Caraballo: poesía visual 1960-2000* (2022). Entre sus libros conceptuales se cuentan *Ritmo D* (2009), *Extremo Explicit* (2014) y *Teoría de la novela* (2021).

Thomas Bremer es catedrático emérito de Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos y Comparados de la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (1994-2020) y coordinador del Grupo de Investigación de Literaturas y Culturas de América Latina (GILCAL). Desde 1986 y hasta hoy es miembro del Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina (CEISAL) con sede en Viena, de 1996 a 2010 miembro de la presidencia, presidente y organizador del 2° Congreso Europeo de Latinoamericanistas (1998), miembro honorario de la International Society of Caribbean Research y, desde 2010, presidente del Förderkreis del Instituto Iberoamericano de Berlín. En sus numerosas publicaciones enfoca el Caribe, la región andina y Argentina. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación sobre Alejo Carpentier y las vanguardias musicales en Europa y el Caribe entre 1930 y 1950.

Javier Fernández-Galeano es investigador Juan de la Cierva en el Institut d'Història de la Medicina i de la Ciència López Piñero de la Universitat de València y doctor en Historia por Brown University. Su investigación gira en torno a la sexualidad en Argentina y España en el siglo XX, poniendo el énfasis en estrategias de resistencia erótica y cultural. Con anterioridad, Javier completó sendas licenciaturas en historia y antropología en la Universidad Complutense de Madrid, obteniendo el premio extraordinario en ambas, así como un máster en historia en The New School de Nueva York como becario Fullbright. Su trabajo ha aparecido publicado en el *Radical History Review*, *Journal of the History of Sexuality*, *Encrucijadas* y el *Latin American Research Review*, entre otras revistas.

Emilio J. Gallardo-Saborido es científico titular en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia, CSIC. Es investigador principal de los proyectos "Escritores latinoamericanos en los países socialistas

europeos durante la Guerra Fría" (2021-2024) y "Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español" (2021-2023). Ha publicado las monografías *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (2009), *Diseccionar los laureles: los premios dramáticos de la Revolución cubana (1959-1976)* (2015) y *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas iberoamericanas* (2010).

Pilar García es doctora por la Universidad de Chile y la Humboldt Universität zu Berlin, conferencista e investigadora para FONDECYT y el MCAP (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio). Ha recibido el premio Atenea de Ensayo, otorgado por la Universidad de Concepción, por sus ensayos. Es autora del libro *Mito-historia. La novela en el cambio de siglo en Chile* (2015), así como de diversos ensayos y artículos académicos publicados en revistas de la especialidad, entre los cuales se menciona: "Alegorías del paisaje petrificado: *Casa de campo*", *Artelogie*, 2012). Asimismo, coordinó la edición del número especial de la *Revista Chilena de Literatura* dedicado a la obra de Nicanor Parra (2015). Actualmente trabaja en la preparación en una antología crítica del suplemento literario del periódico de transición y democracia, *Literatura y Libros*, de *La Época* y de un volumen en torno a literatura testimonial.

Stefano Gavagnin es doctor en Etnomusicología por la Universidad de Roma-Sapienza (2020) y docente de Humanidades en el Liceo "M. Polo" de Venecia. Sus investigaciones se centran en la diseminación de las músicas populares latinoamericanas en Italia, con especial interés hacia las dinámicas transnacionales de la nueva canción y de la música andina. Una perspectiva que también ha conocido en calidad de músico popular. Ha publicado ensayos en volúmenes colectivos y en revistas como *Rivista italiana di Musicologia*, *Twentieth-Century Music*, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Journal of Music Criticism*.

Jesús Gómez-de-Tejada es ayudante doctor en la Facultad de Filología y miembro del Instituto Universitario de Estudios sobre América Latina (IEAL) de la Universidad de Sevilla. Ha desarrollado dos proyectos de investigación unipersonales: "La isla y sus espejos: autobiografías transnacionales cubanas del siglo XXI" (2015-2017) y "Calibre corto: sendas del cuento policial cubano" (2017-2019). Es miembro del proyecto "Escrito-

res latinoamericanos en los países socialistas europeos durante la Guerra Fría" (2021-2024), autor de la monografía El negrero *de Lino Novás Calvo y la biografía moderna* (2013), y editor de *Vidas extraordinarias: crónicas biográficas y autobiográficas* (2014) y *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi* (2017).

Silvina Jensen es profesora ordinaria de grado y posgrado en la carrera de Historia del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur (Argentina), investigadora independiente del CONICET y directora del Núcleo de Estudios sobre Historia Reciente, Memoria y Derechos Humanos (UNS). Obtuvo su doctorado en Historia por la Universitat Autònoma de Barcelona, de donde ya era magíster. Especialista en exilios políticos masivos en el mundo hispánico y su abordaje en perspectivas comparada y transnacional, su trabajo incluye la historia y memorias del pasado reciente de la Argentina. Entre sus libros figuran *La huida del horror no fue olvido. El exilio político argentino en Cataluña (1976-1983)* (1998), *La provincia flotante. Historia de los exiliados argentinos de la última dictadura militar en Cataluña (1976-2006)* (2007), *Los exiliados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura* (2010). Ha editado y compilado junto a Pablo Yankelevich *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar* (2007) y con Soledad Lastra *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta* (2014).

Laura Jordán González es doctora en musicología y académica de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Investigadora principal del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (2023-2025). Sus últimas investigaciones tratan la transfonografía en la nueva canción chilena, álbumes musicales de mujeres en los albores del siglo XX, y las historias de las músicas populares en el currículo universitario. En 2022 publicó el libro *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem* (2022) en coautoría con Andrea Salazar, sobre canto mapuche. Su proyecto "Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile", aborda vocalidades en géneros populares, del rock a la raíz folclórica.

Adriana Petra es doctora en Historia. Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET), docente de grado y posgrado en la Escuela de Humanidades de la Universidad de San

Martín y directora del Centro de Estudios Latinoamericanos. Especialista en historia intelectual, cultural y de las izquierdas, en particular del mundo comunista. Sus trabajos se interesan por los intelectuales, las redes político-intelectuales transnacionales y los artefactos culturales impresos. Ha publicado artículos en revistas especializadas de la Argentina y el exterior, así como capítulos de libros. Es autora del libro *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra* (2017, traducido al inglés en 2022).

Javier Rodríguez Aedo es investigador posdoctoral en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y PhD en musicología por la Sorbonne Université (2020). Su línea de investigaciones se centra en la situación de la música popular y folclórica chilena en el contexto del exilio en Europa, durante la dictadura de Pinochet. Actualmente desarrolla los proyectos de investigación "Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia (1967-1988)" y "*Chili-sur-Seine, Chili sur scène*: espectáculos, folclor y solidaridad en los teatros parisinos (1973-1978)". Entre sus últimas publicaciones se encuentran "Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio" (*Universum*, 2022); "Transfonografías del exilio chileno en Europa", junto a Marcy Campos y Laura Jordán (*Revista Musical Chilena*, 2022) y "La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)", junto a Marcy Campos (*El oído pensante*, 2022).

Pablo Santa Olalla es investigador postdoctoral integrado en el Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Sus áreas de interés incluyen los estudios culturales, los archivos de arte, la gestión cultural y el comisariado. Se doctoró en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona con la tesis de mención internacional *Conceptualismos en el espacio sud-atlántico: redes de relaciones entre España y Latinoamérica, 1972-1982* (2021, en vías de publicación), donde trata los cruces transatlánticos de los conceptualismos artísticos de América Latina, Portugal y España, especialmente en relación con la compleja matriz de tensiones sociopolíticas y culturales del final de la Guerra Fría. Su última publicación es el capítulo "Ideología tecnocrática. Fobias y filias en la relación crítica entre arte, política y tecnología", dentro del volumen *Revolver el tiempo* (2023).

El Instituto Ibero-Americano (IAI) dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. El IAI promueve el concepto de acceso abierto y pone a disposición a través de internet tantas publicaciones como sea posible en texto completo. Esto se realiza con nuestro Repositorio Institucional (http://publications.iai.spk-berlin.de). La "Bibliotheca Ibero-Americana" es una serie en la que aparecen publicadas monografías y ediciones sobre literatura, cultura e idiomas, economía y política de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Un consejo editorial decide sobre la admisión de los volúmenes de la serie después de la evaluación de los manuscritos que se ofrecen para su publicación.

Volúmenes anteriores:

190. ***La desigualdad en nuestras vidas: una mirada microsocial desde América Latina*. Claudia Maldonado Graus / Bettina Schorr (eds.) 2023.**

América Latina es la región más desigual del mundo y este libro se acerca a este doloroso fenómeno adoptando una perspectiva microsocial que coloca en el centro de la discusión, a los individuos y el cómo se experimenta la desigualdad en sus vidas. Las desigualdades que se discuten en los 17 capítulos de este volumen, se viven a través de la privación de bienes materiales o alimentarios o por la falta de servicios de salud, agua potable o electricidad, o por el escaso acceso a vehículos de movilidad social como la educación; por vivir inmersos en la violencia, por el padecimiento de dolencias físicas o por enfermedades mentales, pero también a través de la discriminación, la privación de derechos y la falta de respeto a su dignidad. Adicionalmente, las contribuciones del libro indagan en cómo los individuos reaccionan frente a estas asimetrías que dominan las interacciones cotidianas con sus pares y con las instituciones públicas. Exploran si los individuos aceptan o se adaptan a las desigualdades, o si las disputan o las resisten.

189. ***La lengua y el cazador: la poética de Martín Gambarotta*. Bodil Carina Ponte-Kok, 2022.**

Inspirado en una metáfora de Giorgio Agamben que vincula el trabajo poético con la labor del cazador, este libro ofrece un análisis detallado de las seis principales publicaciones que componen la obra del poeta argentino Martín Gambarotta (*1968). Se sostiene que en Gambarotta el lenguaje mismo se vuelve objeto de asedio, captura y destrucción. La imagen del poeta como un cazador furtivo que realiza una operación radical sobre el lenguaje evoca el mito de una rebelión originaria: la temeraria construcción de la torre de Babel. Los textos de Gambarotta publicados entre 1996 y 2015 revelan importantes y a veces enigmáticas transformaciones. Esta evolución parece ser fruto tanto de una conversación de la obra consigo misma, como del diálogo que mantiene con los cambios del entorno literario y político en la Argentina y de la búsqueda de una voz (poética) singular, o bien, en términos más propiamente gambarottianos, de un "sistema" nuevo. Para Gambarotta y los poetas de su generación, la escritura poética es el laboratorio donde se fragua siempre una lengua nueva. La poesía interviene el lenguaje trastocando sus leyes y este es por definición un gesto

político. Los desplazamientos y transformaciones en la obra de Gambarotta deben considerarse entonces desde esta doble perspectiva, es decir, como una poética de la caza y una política de la forma. Vinculando estas transformaciones y estos desplazamientos internos a los cambios históricos y políticos que tuvieron lugar con la instauración del modo de vida neoliberal, este libro consigue arrojar una nueva luz sobre la melancolía posdictatorial de la izquierda argentina.

188. *Spanien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Walther L. Bernecker / Carlos Collado Seidel (eds.), 2022.

Das Standardwerk *Spanien heute* erscheint nun bereits in 6., vollständig neu konzipierter und aktualisierter Auflage. Das Buch enthält 20 Beiträge zum heutigen Spanien, die sich einerseits mit aktuellen Fragen der jüngsten Zeit beschäftigen, andererseits auch immer den historischen Hintergrund mitberücksichtigen, der zum Verständnis der Gegenwart unerlässlich ist. Der Schwerpunkt des Bandes liegt auf den letzten 15 Jahren spanischer Geschichte. Damit schließt das Buch unmittelbar an die Analysen und Betrachtungen an, die in der 5. Auflage dieses Sammelwerkes aus dem Jahr 2008 bereits behandelt worden sind und bringt sie aus verschiedenen Perspektiven auf den neuesten Stand der Wissenschaft: Wirtschafts- und Sozialgeographie, das politische System, Wirtschaft und Tourismus, die Staatsstruktur und die Problematik der Nationalismen, Kirche und Kultur, Literatur, Medien und Vergangenheitsaufarbeitung. Zugleich werden aktuelle, die spanische Gesellschaft stark bewegende Themen aufgegriffen wie der Konflikt um Katalonien, der Nationalismus, die Geschlechtergerechtigkeit und die LGTBIQ-Bewegung, die dramatische Entvölkerung des Binnenlandes, der Sport als (auch politisches) Massenphänomen und nicht zuletzt die Covid19-Pandemie und ihre Folgen. Den Herausgebern ist es gelungen, für die einzelnen Themenbereiche herausragende Spezialisten verschiedener Disziplinen zu gewinnen, die in wissenschaftlich fundierten und zugleich gut lesbaren Darstellungen komplexe Zusammenhänge kompakt darstellen. Dieser Sammelband bietet insgesamt einen sehr guten und höchst aktuellen Überblick zu wesentlichen Aspekten des heutigen Spanien.

187. *Open Scriptures: Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*. Susana González Aktories / Susanne Klengel (eds.), 2022.

Numerous artists and theorists since the early 20th century have approached notation with the idea of analysing the accompanying practices of writing, inscription and projection. Throughout this time, we have seen an unusual multiplication of the scope of notation based on new paradigms that contemplate not only a combination of semiotic systems, but also their expression in varying materialities. The authors offer a wide range of perspectives that are being developed around what is understood today as notation, both from the practice and poetics of the artists themselves as well as from the theory and critical analysis of specific works. These approaches show the multiple forms of legibility and significance that make notation an open type of writing, capable of manifesting itself in new and unusual ways in different art forms. The essays compiled here weave a multilateral and interdisciplinary dialogue between academics, creators and agents from Europe and Latin America that, while largely based on literature and music, go beyond disciplinary spheres, proposing ways to further explore the intermedial richness of notation.

186. ***La contemporaneidad de Juan Rulfo*****. Vittoria Borsò / Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), 2021.**

Este volumen recoge esos “hilos colgantes”, en palabras del propio Rulfo, que dejó en sus obras para “dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor” y que él mismo llene esos vacíos. Sin embargo, leer a Rulfo es más que cooperar con el autor. Es el mexicano un escritor que no deja indiferente. Trabajar con sus textos diluye las certezas, transforma la visión, y abre horizontes nuevos. Su escritura, enigmática y a la vez intensa, crea un vínculo que se hace cada vez más entrañable. *La contemporaneidad de Juan Rulfo* no pretende solo añadir una relectura a la vasta bibliografía de y sobre el escritor. Antes al contrario, entiende la contemporaneidad como una invitación a tomar distancia de lecturas consagradas o demasiado evidentes.

185. ***Políticas y estrategias de la crítica, II: ideología, historia y actores de los estudios literarios*****. Sergio Ugalde Quintana / Ottmar Ette (eds.), 2021.**

A partir de los años setenta del siglo xx, varios trabajos se han dedicado a revisar las distintas tradiciones intelectuales que dan forma y sentido a las concepciones y prácticas de los estudios literarios. En esa serie de revisiones críticas se ha puesto en evidencia cómo la filología y los estudios literarios han participado de una serie de creencias y suposiciones sobre el ser humano, la vida, la imaginación, la política y la cultura. El análisis de las relaciones entre el conocimiento literario y el poder ha llevado también a pensar en las tareas de una filología y de una crítica literaria futuras. Este segundo volumen de *Políticas y estrategias de la crítica* aspira a situarse en el horizonte de esas constelaciones que apuestan por una revisión de los fundamentos, los principios y los saberes en torno a los estudios de la literatura.

184. ***Extranjeros, turistas, migrantes: estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*****. Teresa Gómez Trueba / Janett Reinstädler (eds.), 2021.**

La necesidad inherente al ser humano de tomar conciencia de sí a partir de la alteridad, de asegurar “lo propio” mediante la mirada y el reconocimiento “del otro”, es el tema de este libro. Centrándose en el juego dialéctico que enfrenta “lo hispano” a “lo extranjero”, los doce hispanistas aquí reunidos (procedentes de España, Alemania, Italia y Estados Unidos) analizan productos narrativos y culturales desde perspectivas multidisciplinarias como los estudios literarios, culturales y de género. En su conjunto, los artículos visibilizan, dentro de lo posible, la evolución de un mismo asunto representado artísticamente: el turismo de masas y los movimientos migratorios españoles durante el franquismo, el movimiento migratorio de ciudadanos latinoamericanos hacia Europa desde finales de los años ochenta y, por último, los más recientes encuentros interculturales de “lo hispano” con “lo otro”, diversas culturas procedentes tanto de Latinoamérica, como de países de Europa del Este o del continente africano.



IBEROAMERICANA VERVUERT

La Guerra Fría, para los países del Norte Global un conflicto bipolar de orden político e ideológico, causó en el entonces así denominado Tercer Mundo innumerables víctimas, muchas de ellas en América Latina. Aunque las luchas de las superpotencias por la hegemonía involucraron también el campo cultural, aún son escasas las investigaciones que indagan en las circunstancias y consecuencias del conflicto para las y los agentes culturales que han conformado históricamente el espacio cultural común a ambos lados del Atlántico.

El presente volumen, en sí transatlántico, explora diversos aspectos de esa larga pugna por la hegemonía desde las perspectivas de los estudios literarios y de género, de la musicología, la historia global y la historia del arte, configurando un panorama interdisciplinario de las dinámicas de formación de redes intelectuales y artísticas, de acción y solidaridad, y de materialización de los nodos geográficos.

VERÓNICA ABREGO es doctora por la Johannes Gutenberg-Universität Mainz, donde ejerce actualmente, tras un proyecto de investigación en la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (2018-2021). Sus áreas de trabajo son los estudios culturales y literarios, de género y de traducción, con especial foco en la interseccionalidad, la migración y la memoria.

THOMAS BREMER es catedrático emérito de Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos y Comparados de la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (1994-2020) y coordinador del Grupo de Investigación de Literaturas y Culturas de América Latina (GILCAL). En sus numerosas publicaciones enfoca el Caribe, la región andina y Argentina. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación sobre Alejo Carpentier y las vanguardias musicales en Europa y el Caribe entre 1930 y 1950.



